Mihai Vasile

Mic dicţionar de termeni teatrali

Mihai Vasile

Mic dicţionar de termeni teatrali

ediţia a patra
revăzută şi adăugită

Ploieşti, Editura Mythos, 2016

Această carte apare sub patronajul
Festivalului artelor
NICHITA LA ECHINOCȚIU
ediţia a XI-a, martie 2016

Coperta 1: Decor pe scena Teatrului Equinox Ploieşti
Coperta 4: Frescă în interiorul Centrului Dramatic Mythos Ploieşti

©EDITURA MYTHOS
CENTRUL JUDEȚEAN DE CULTURĂ PRAHOVA

Ploieşti, Str.Erou Călin Cătălin nr.1,
cod poştal 100066
Tel.,fax 0244 545041
E-mail:
centrulculturiiprahova@yahoo.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
VASILE, MIHAI
Mic dicţionar de termeni teatrali / Mihai Vasile. - Ed. a 4-a, rev. - Ploieşti : Mythos, 2016
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-8467-29-0

792(038)

Codul de procedură teatrală

(Prefaţa ediţiei a III-a, 2012)

Fondator şi mentor al Teatrului Equinox din Ploieşti, profesor de arte dramatice, artist plastic şi fotograf de artă, autor de filme, actor, regizor şi scenograf de teatru, unde mai face şi restul – adaptări şi colaje de texte, costume, muzică, lumini, adică, aproape totul, prozator, poet, eseist, publicist şi editor, se pare că despre Mihai Vasile e mai uşor să spui ce nu este şi ce nu face. Cu o apetenţă creatoare atît de diversă şi de mobilă, de un enciclopedism bine controlat, un astfel de personaj al scenei cultural-artistice contemporane este greu de definit. Dacă nu te mulţumeşti cu stereotipii de genul „personalitate complexă", începi să cauţi alte explicaţii, fiindcă avem o permanentă nevoie de clarificări. Plus că deseori cedăm la iluzia că o definiţie poate să ţină loc de inefabilul vocaţiei, de iminenţele destinului şi de impetuozitatea valorii. Rezultanta este că Mihai Vasile face bine tot ceea ce face, fără să amestece lucrurile. Fără să le amestece mai mult decît este inevitabil s-o facă, desigur. În sensul că, deşi toate ţîşnirile lui artistice sînt alimentate de lava aceluiaşi vulcan creator, cînd face teatru - face teatru, cînd face fotografie – face fotografie şi cînd face literatură – face literatură, fără să scrie ca un regizor sau să regizeze ca un scriitor. Diversele sale ipostaze artistice îşi manifestă distinct identitatea, indiferent cîte corespondenţe se pot stabili între ele prin efluviul care le uneşte pe dedesubt. Sau pe deasupra.

Cunoscut printr-o generozitate intelectuală care îl face să-şi aşeze cărţile mereu la coada proiectelor editoriale şi printr-o exigenţă care îl determină să le amîne exasperant (autorul mărturiseşte că şi lucrarea de faţă „a zăcut mulţi ani prin sertare"), acum şapte ani, Mihai Vasile ne lua oarecum prin surprindere, dar nu ne surprindea deloc. După ce editase zeci de cărţi ale altora, în 2005, a luat de coarne taurul debutului editorial propriu şi l-a răpus sub forma primei sale cărţi – „Mic dicţionar de termeni teatrali". Pur şi simplu, venise vremea! Dovada este că, de atunci, a publicat încă trei volume: „Şaptezeci şi şapte" (poezie şi proză; 2007), „Lecţia de anamneză. Dialoguri despre teatru" (2009), „Sonatele lunii" (proză; 2011), cu o precizie de metronom reglat la doi ani. Fiindcă cele o mie de exemplare ale primelor două ediţii ale dicţionarului (2005 şi 2008) s-au topit deja în marea de interes a celor care, profesionişti sau doar spectatori, iubesc teatrul, aici, în România, sau aiurea, din Basarabia în Canada, din Ucraina şi Ungaria în Franţa, Belgia ori SUA, uite că azi este nevoie de o nouă ediţie, revăzută şi adăugită.

Mic sau mare, acest dicţionar, nu este unul (doar) stricto sensu, ci un tratat obligatoriu de liberă practică teatrală, o carte de studii şi de studiat. Pe lîngă definirea propriu-zisă a peste 250 de termeni, în ordine alfabetică, cuprinde substanţiale incursiuni în istoria culturală a celor mai importanţi dintre ei – comedie, dramă, epoca elisabetană, teatrul medieval, regie, spaţiul teatral etc., precum şi 25 de note bio-bibliografice ale unor dramaturgi, regizori, actori, teoreticieni şi exegeţi care au marcat arta universală a spectacolului de teatru. Mai mult, dicţionarul se încheie cu peste zece pagini de schiţe-document care ilustrează evoluţia scenei şi a spaţiului teatral, in extenso, din antichitatea greco-romană şi pînă

în contemporaneitate. Toate acestea furnizează un tip de informaţie care transcede limitele unui simplu dicţionar.

Dicţionarul nu este exclusiv rodul unei activităţi de cercetare pur teoretică, aşa cum se întîmplă, de obicei, în cazul acestei categorii de lucrări. Mihai Vasile nu şi-a scos dicţionarul atît din surse strict bibliografice, pe care, desigur, le-a consultat, cît din propria-i activitate de-o viaţă în domeniul teatral. În tot dicţionarul se simte experienţa lui de regizor şi scenograf, de light-designer, muzician, coregraf şi actor (poate doar sufleur să nu fi fost vreodată, dar nu băgăm mîna în foc) care îl consacră ca pe unul dintre puţinii autori-totali de spectacole teatrale de la noi. Este evident că acest dicţionar este scris „dinlăuntru". Este evident că este un instrument creat din necesităţi pedagogice, ceea ce-l face cu atît mai interesant şi cu atît mai util, nu numai pentru cei dedicaţi unei cariere în teatru, ci mai ales pentru noi, ceilalţi, spectatorii din sală. Este evident că acest mic dicţionar şi mare instrument de cunoaştere nu este făcut la voia întîmplării, însumînd definiţii pe care, cu puţină competenţă şi multă tenacitate, la urma urmei, aproape oricine ar putea să le colecteze de ici, de colo, fiindcă sursele nu lipsesc. Ar rezulta o lucrare corectă, poate, dar seacă şi rece, care n-ar servi la mare lucru, fiindcă i-ar lipsi esenţialul – vibraţia originalităţii, tumultul creativităţii, autoritatea propriului exerciţiu, ecuaţie care conferă lucrării lui Mihai Vasile un statut special. Statutul unei cercetări teatrale, pe care un om de teatru ştie s-o structureze cu acribia uscată a unui cercetător sobru şi s-o desfăşoare cu subtilitatea, profunzimea, efervescenţa şi suculenţa unui pedagog şi a unui regizor.

Dezvoltînd o sugestie a lui Peter Brook, Mihai Vasile vorbeşte de acea „magică complicitate între un grup care face teatru şi un altul care-l receptează", încheindu-şi „Argumentul" cu certitudinea că „această întîlnire are legi

care trebuie ştiute şi respectate de ambele părţi". General valabile, scrise sau nescrise, cunoscute sau ignorate, respectate sau nu, „legile" există şi îşi produc efectul, benefic sau dezastruos, după caz. Meritul lui Mihai Vasile este că, prin acest „Mic dicţionar de termeni teatrali" ne oferă un excepţional „cod de procedură profesională" în materie de teatru. Unii îl vor aplica, alţii îl vor neglija, dar nimeni nu-şi va mai putea justifica neputinţele sau excesele, eşecurile sau rătăcirile, diletantismele sau bîlbîielile prin lipsa acestui excelent instrument de lucru. Fiindcă, indiferent din ce grup faci parte, şi în teatru este valabil avertismentul justiţiar – necunoaşterea legii nu te scuteşte de răspundere.

M. Ghiţă-Mateucă

Argument-ul primei ediţii

Prins între lumea miraculoasă a spectacolului şi exegezele savante (cel mai adesea epuizate din librării şi chiar din biblioteci), spectatorul – cel tînăr, mai ales – este lipsit de un instrument prin care să-şi poată explica emoţia sau deziluzia faţă de ceea ce vede şi aude în sala de spectacol.

Acest mic dicţionar a zăcut mulţi ani prin sertare şi doar necesitatea de a oferi acest instrument tinerilor mei prieteni şi colegi din lumea teatrului (actori, elevi, studenţi, spectatori, prieteni ai Teatrului Equinox), a făcut posibilă această apariţie editorială.

Este evident faptul că nu este o lucrare exhaustivă (chiar dacă explică peste 200 de termeni din lumea scenei). El este, însă, o cale de a da răspunsuri la multele întrebări pe care ni le punem astăzi în legătură cu arta dramatică, cu evoluţia sa, cu tehnicile şi regulile sale, pe scurt cu tot ceea ce face originalitatea acestui univers care se construieşte continuu sub ochii noştri. Pentru că teatrul este singura artă în care, aşa cum sugerează Peter Brook, se instaurează o magică complicitate între un grup care face teatru şi un altul care-l receptează, iar această întîlnire are legi care trebuie ştiute şi respectate de ambele părţi.

Autorul

A

Absurd (Teatrul absurdului)

La modul propriu, ***absurd***: ilogic, nonsens. În epoca modernă, în sens filosofic şi estetic, termenul este corelat cu ideile de contradicţie, paradox, antinomie, ca şi cu sentimentele de spaimă, neputinţă, angoasă, cu stările de spirit specifice alienării. În esenţă, absurdul reprezintă ruptura funciară dintre om şi lume, subiect şi obiect, ideal şi real, dorinţă şi împlinire, sens şi semn etc. Camus: „Sentimentul absurdului nu este decît divorţul dintre om şi viaţa lui, dintre actor şi decorul lui…"

Teatrul absurdului: expresie impusă de criticul Martin Esslin pentru a desemna un gen teatral apărut către anul 1950.

Dacă, pînă la Antonin Artaud, teatrul occidental încerca să elucideze, să descifreze sau cel puţin să definească relaţiile indivizilor între ei dar şi între ei şi lume, teatrul absurdului neagă fundamentarea unei astfel de tentative şi vrea să ofere o viziune brută a existenţei, dezgolită de semnificaţii.

Teatrul absurdului este tributar existenţialismului, care contestă funcţiunea limbajului şi postulează faptul că absurdul se naşte din prezenţa în comun a omului şi a lumii. Pe planul dramaturgiei, el este profund influenţat de opera teoretică a lui Artaud şi Bertold Brecht, autori care, refuzînd teatrul psihologic şi anecdotic, dau gesturilor şi corpului actorului, stilizării jocului şi limbajului o importanţă preponderentă.

Modele şi precursori

Teatrul absurdului s-a modelat mai întîi pe literatura modernă. Cercetările verbale ale lui James Joyce, care tindeau, de-a lungul destrucţiei şi reconstrucţiei limbajului, să restituie totalitatea trăirii, aşa precum povestirile lui Kafka, ale cărui personaje sînt confruntate cu mecanisme opresive şi inexplicabile, au inspirat autorii teatrului absurdului. În acelaşi timp, teatrul lui August Strindberg, „Ubu" al lui Alfred Jarry şi unele piese ale lui Luigi Pirandello („Henri IV" sau „Şase personaje în căutarea unui autor") anunţă „absurdul teatral".

Apogeul

În teatrul absurdului, intriga este dezintegrată, iar absurditatea diferitelor relaţii este esenţialmente tradusă prin „incertitudinile limbajului". Astfel, Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Tardieu discreditează cel mai important element al comunicării: cuvîntul rostit. În operele lor, limbajul este devalorizat, dizolvat; dialogurile şi monologurile, la Ionescu şi mai ales la Beckett, curg într-o succesiune de fraze goale.

Importanţa pe care teatrul absurdului o conferă derizoriului limbajului este proporţională cu caracterul inexplicabil al evenimentelor.

Din raţiuni politice, teatrul absurdului este strălucitor reprezentat de autori din Europa de Est. Polonezul Slawomir Mrozek imaginează, în „Poliţiştii", un stat în care, pentru că nu există aici nici un răufăcător, poliţia trebuie ca ea însăşi să încalce legea pentru a putea subzista. Aluzia la maşinaţiunile poliţiştilor stalinişti pot fi formulate datorită „limbajului lui Esop" la Gyorgy Lukacs, care este limbajul teatrului absurdului. În acelaşi fel, personajele din „Sărbătoare în aer liber" a cehului Vaclav Havel, se lasă prinse în dilema logică a unui guvern care reclamă la Oficiul de Inaugurări să abolească Oficiul de Lichidări. Dar dacă, pentru raţiuni de cenzură, autorii din Europa de Est se reclamă de la teatrul absurdului, de care sînt legaţi prin caracterul derizoriu al dialogurilor şi al situaţiilor, ei pot fi şi separaţi de teatrul absurdului atunci cînd convingerile lor politice aduc această viziune negativă, căci „o bază ideologică solidă marchează sfîrşitul apartenenţei la absurd." (M. Esslin)

Act

Diviziune principală a unei piese de teatru. Actele sînt, de obicei, de importanţă şi lungime sensibil egale, în funcţie de derularea acţiunii. Grecii antici nu cunosc împărţirea în acte. Deşi, teoretic, piesele lor de teatru erau constituite din părţi distincte: protaza, epitaza, catastaza şi catastrofa, acestea nu erau separate prin antract. Dramaturgia antică latină este cea care face posibilă împărţirea acţiunii dramatice în acte.

Actor

Artist care joacă într-o piesă de teatru sau într-un film.

Regizorul polonez Tadeusz Kantor evoca în „Teatrul morţii" (1975) acest moment de ruptură cînd, pentru prima dată în istoria umanităţii, un om s-a detaşat de comunitatea din care făcea parte şi, devenit actor, s-a întors către public: „Faţă în faţă cu cei care au rămas de cealaltă parte a apărut un Om, semănîndu-le acestora în totalitate, dar care era, în acelaşi timp, printr-un fel de operaţie misterioasă şi genială, infinit mai distanţat de ei, teribil de străin, asemeni unui mort, separat printr-un perete invizibil şi totuşi redutabil şi inimaginabil. Ceilalţi au văzut dintr-o dată, ca în lumina unui fulger, imaginea tragic-clovnescă a Omului, ca şi cînd atunci îl vedeau pentru prima dată, ca şi cum atunci ei se vedeau pentru prima dată."

Actorul după părerea lui Platon

Jocul scenic pune în joc afectele. Aceste forţe emoţionale pe care le suscită reprezentaţia au evidenţiat, în multe rînduri, neîncrederea moraliştilor. Platon i-a „surghiunit" pe poeţi din Republica sa ideală, de teamă ca aceştia să nu exercite o influenţă nefastă asupra spiritelor. Întrupînd personaje imorale, actorul avea să-şi piardă, potrivit filozofului, orice sens moral. „N-ai remarcat că imitaţia, începută în copilărie şi prelungită de-a lungul întregii vieţi, devine obişnuinţă, devine a doua natură, care schimbă corpul, viaţa şi spiritul ?" – spune el în „Republica".

Alexandrin

Vers format din douăsprezece silabe.

Aliteraţie

Repetare intenţionată – pusă în evidenţă, adesea, prin accentul afectiv – a aceleiaşi litere (sau aceluiaşi grup de litere, vocale sau consoane) dintr-un cuvînt sau mai multe cuvinte, care produce un efect plăcut şi scontat al unei armonii imitative, fie în versuri, fie în proză. (Ex. „care vine, vine, vine, calcă totul în picioare" – Eminescu, „Scrisoarea a III-a"

sau „prin vulturi vîntul viu vuia” – G. Coşbuc, „Nunta Zamfirei” etc.)

Anatema creştină

Odată cu apariţia creştinismului, cea mai mare parte a Părinţilor Bisericii, în diferite epoci, au aruncat anatema asupra teatrului, pe care l-au considerat ca un loc al pierzaniei. Actorul era văzut ca un om pierdut, pentru că el dovedea, cel puţin parţial, pasiune atunci cînd juca. În schimb, el nu poate să-şi stăpînească jocul. Rolul inoculează fiinţei, ca într-un fenomen de contagiune, dorinţele şi tulburările al căror interpret este. În plus, actorul este un om periculos, care comunică spectatorului toate pasiunile nocive de care este împregnat, jucîndu-le… Doar iezuiţii care, la sfîrşitul Evului Mediu, cultivau teatrul în colegiile lor au ştiut să utilizeze impactul sensibil pe care-l exercită reprezentaţia atunci cînd scopul ei este moralizator.

Antagonist

Personaj aflat în opoziţie sau în conflict.

Antic (teatrul antic grec)

Pe o scenă goală, actorul este elementul esenţial al spectacolului: mască, costum, obiecte scenice sînt tot atîtea semne care constituie personajul pe care-l reprezintă. Antonin Artaud visa să regăsească o asemenea concepţie scenică, în care actorul să creeze, prin simpla sa prezenţă, un decor în mişcare, un decor care să nu fie atît de artificial precum decorul construit. Mai mult decît costumul masca este, la vechii greci, un mijloc de caracterizare a personajului. Ea permite identificarea eroului. Numele său pare înscris pe aceasta. Masca are aceeaşi funcţie pe care o are epitetul în epică. Un astfel de procedeu presupune, în teatru ca şi în epopee, o concepţie esenţializată a personajului. Eroul antic se confundă cu actele sale. El realizează, odată cu actul său, esenţa a ceea ce este şi ce reprezintă. Transpunere a figurii umane, masca antică afişează totodată convenţiile, interzicînd orice concepţie naturalistă a jocului actorului care imită fiinţa

umană. Cîteva obiecte scenice, emblematice (precum carul sau sabia) permit şi ele caracterizarea personajului în teatrul grec.

Anti-erou

Personaj principal care nu corespunde caracteristicilor sau valorilor unui erou tradiţional.

Antract

1. Pauză între două acte ale unui spectacol de teatru. Uneori acesta este un mic spectacol conceput special pentru pauza dintre acte.

2. Mică piesă muzicală (de tip simfonic) care este plasată uneori de către compozitor între două acte ale unei opere.

Apolinic şi dionisiac

Categorii estetice elaborate de Nietzsche în lucrarea sa „Naşterea tragediei din spiritul muzicii" (1872). Opoziţia dintre apolinic şi dionisiac este, în fapt, opoziţia dintre cei doi zei ai artei la vechii greci: Apollo, zeul visului şi al luminii, patronul sculpturii muzicii şi al poeziei homerice, şi, pe de altă parte, Dionisos, tumultuosul zeu al beţiei extatice, patronul muzicii şi poeziei ditirambice. Principiul apolinic, calm şi senin, reprezintă lumea aparenţei frumoase, generează visul, stările de contemplaţie. Apollo personifica simţul desăvîrşit al măsurii, strunirea pornirilor sălbatice. La polul opus, dionisiacul reprezintă principiul iraţionalului, al beţiei care răscoleşte instinctele şi anulează personalitatea. În această stare de extaz se împlineşte contopirea omului cu tot ce este viu, dispărînd orice graniţă dintre individ şi semenii lui, dintre individ şi celelalte fiinţe. După Nietzsche, din acţiunea împletită a acestor două principii, a luat naştere cea mai valoroasă operă de artă: tragedia greacă, în care delirul dionisiac se sublimează în viziunea apolinică.

Arhetip

Concept care desemnează imaginea primă sau iniţială, forma de început pentru o „transcriere" ulterioară. În sensul

său modern, el implică ideea de originaritate fundamentală a unui tipar dat. Acest concept are o funcţie importantă în mitologie. Se observă, astfel, că miturile, în procesul lor continuu de remodelare şi adaptare, se constituie pe baza unor imagini originare, care sînt chiar structurile tematice ale acestora. Prin succesiune şi repetare arhetipurile, devenite figuri şi simboluri stabile, sînt reinterpretate şi capătă noi dimensiuni, în funcţie de artistul care operează cu ele, de epoca şi cultura cărora acestea le aparţine.

Arlechin

(Din franţuzescul *Manteau d'Arlequin*) Parte a scenei care începe cu cortina şi se termină la primul plan al culiselor; altădată decorat sub forma unei draperii de culoare roşie. Arlechino, în comedia italiană, îşi făcea intrarea prin această falsă culisă.

Arlechinadă

Piesă cu sau fără cuvinte, avîndu-l pe Arlechino ca personaj principal. Farsă a lui Arlechino.

Arlechino

Vezi ***Commedia dell'arte, Arlechinadă***

Aparté

Cuvînt sau replică pe care actorul o spune pentru sine, dar pe care (se presupune) spectatorul o aude.

Armonie

Coeziune, concordanţă, acord, potrivire a elementelor componente ale unui întreg. Concept care exprimă aderenţa părţilor, coerenţa interiorului şi exteriorului, unitatea conţinutului şi a formei, împăcarea contrariilor. Hegel: „Armonia constă, pe de o parte, în totalitatea laturilor esenţiale, iar, pe de altă parte, în pura opoziţie – rezolvată – a acestora, prin ceea ce ele revelează ca apartenenţă reciprocă, legătură interioară, ca unitate a lor. Astfel, se poate vorbi de

armonia formei, culorilor, tonurilor, sunetelor, imaginilor etc. Armonia înseamnă ordine, măsură, proporţionalitate, unitate compoziţională.

Arab (teatru)

Absenţa teatrului în cultura arabă este o chestiune la fel de complexă ca şi absenţa epopeei în China, de exemplu.

Interzicerea figurării

Gîndirea helenistică a exercitat, totuşi, o foarte mare influenţă asupra lumii arabe. Între altele, musulmanii sînt cei care, graţie traducerilor din Platon şi Aristotel, au transmis zestrea greacă Evului Mediu european. Cum se face că ei nu i-au tradus pe Eschil, Sofocle sau Euripide şi că nu au creat o formă originală de teatru? Argumentul cel mai des întîlnit în legătură cu aceasta este faptul că exista interdicţia figurării, deci a reprezentării, în religia musulmană.

O anecdotă este edificatoare în acest sens, deşi autenticitatea ei este contestată: Averroes (medic şi filosof arab, 1126-1198), ascultînd povestirile unui negustor care venea din Canton, nu a putut crede ceea ce acesta povestea. Acest negustor pretindea că a asistat la un spectacol în care indivizi mascaţi şi machiaţi gesticulau şi declamau în faţa unui public, cu intenţia de a reprezenta un eveniment imaginar. Era de neconceput pentru Averroes, mare admirator al culturii greceşti, cel care citise şi comentase marii filosofi greci (în special pe Aristotel), că nişte oameni puteau fi atît de nechibzuiţi încît să rivalizeze cu zeii, singurii creatori de imagini. Ideea de teatru era, deci, pentru el, de neînţeles.

Taziyeh şi Karagoz

În fapt, nu există în religia musulmană jocuri liturgice comparabile cu ceremoniile ritualice ale Greciei antice sau ale Evului Mediu european, astfel că teatrul n-a putut să se nască din cult, aşa cum s-a întîmplat pretutindeni în altă parte. Singura formă de teatru islamic, creată în Iran în secolul VII de către şiiţi şi care este încă o formă vie, este Taziyeh. Este vorba aici de o dramă religioasă, comparabilă cu marile „Pasiuni” ale Evului Mediu european, în care problema

legitimităţii succesiunii Profetului este reprezentată ca fiind o lungă luptă pe viaţă şi pe moarte între pretendenţi.

În ceea ce priveşte teatrul profan, nu există decît un singur mod de expresie în lumea arabă, teatrul Karagoz, un teatru de umbre care şi-a luat numele după personajul principal. Această formă, care nu recurge la actor şi, deci, nu este un fenomen de întruchipare, s-a născut în Egipt (după unii, în Turcia) în secolul al XIII-lea. El se apropie, prin triplul său aspect (licenţios, grotesc şi contestatar), de farsa medievală europeană.

Abia în anul 1848, creştinul maronit Marun al-Naqqach a tradus şi a jucat în Siria „Avarul" lui Molière. A fost prima reprezentaţie teatrală în lumea arabă.

Asonanţă

Repetarea aceluiaşi sunet, în mod special a vocalei accentuate de la fiecare final de vers, pentru a produce efecte expresive.

Aşteptare

Orizont de aşteptare. Atitudinea de expectativă a publicului bazată mai ales pe concluzia şi rezolvarea finală a conflictului. Orizontul de aşteptare este ansamblul acestor expectative.

Autor dramatic

Vezi ***Dramaturg***

Avanscenă

Parte a scenei cuprinsă între rampă şi cortină.

B

Baroc

Este denumit astfel un stil caracterizat prin libertatea formelor şi profunzimea ornamentelor, dar şi încărcat, retoric şi excesiv.

Buf

Noţiune care desemnează efectul mecanic, ilariant produs de comicul unor situaţii simple, elementare, fără implicaţii critice sau psihologice. De provenienţă onomatopeică, termenul exprima, la origine, comicul pe care îl declanşează sunetele produse de palmele aplicate pe obrajii unui chip impertinent, arogant.

Bugaku

Vezi ***Nō (Teatrul Nō)***

Bulevard (Teatru de bulevard)

Expresia „teatru de bulevard" desemnează un gen de teatru convenţional, care nu doreşte altceva decît să placă, realizînd lucrul acesta prin efecte facile. Genul care are, la sfîrşitul secolului XVIII, cel mai mare succes este melodrama, dar erau la mare preţ şi vodevilurile sau spectacolele de circ.

Originile

Totuşi, naşterea efectivă a teatrului de bulevard poate fi datată: 8 iunie 1806, prin decretul lui Napoleon I în privinţa teatrelor. Împăratul, care dispreţuia comedia şi drama, dorea să reînvie marele teatru tragic, de inspiraţie eroică şi apologetică. Teatrul popular îi părea deja susceptibil de a deveni un instrument de subversiune. Prin acest decret, principalele teatre, „La Comédie Française" şi L'Opéra", sînt deja consacrate artei imperiale oficiale, iar teatrele celelalte (Vaudeville, Variété, Ambigu-Comique etc.) sînt constrînse să

joace spectacole de teatru mut, adică pantomime, balet, numere de acrobaţie şi circ. Acest decret a antrenat rapid îndepărtarea publicului de sălile oficiale (şi, implicit, de spectacolele lor de tragedie, care nu mai erau la modă) şi îndreptarea acestuia către spectacolele de bulevard.

După căderea Imperiului, spectacolele mute au continuat să fie pe placul publicului (în 1816, a fost adaptat „Hamlet" pentru un spectacol de pantomimă, iar în 1818 „Othello" a fost adaptat pentru un spectacol de balet).

Către un teatru al cuvintelor

Acestui teatru mut, gestual şi direct îi succedează un teatru fondat pe cuvinte şi situaţii: melodrama, pe de o parte şi vodevilul, pe de alta. Totodată, anunţînd romantismul, teatrul istoric (în care excelează Alexandre Dumas) cunoaşte şi el un mare succes de public.

Epoca vodevilului

De-a lungul secolului al XIX-lea, dar mai ales între 1820 şi 1860, vodevilul constituie o parte importantă a producţiei teatrale. De cele mai multe ori scrise de mai mulţi autori, piesele de vodevil rivalizează în mediocritate cu melodramele. Théophile Gautier scrie, în 1839 : „Teatrul nu mai este astăzi decît o întreprindere industrială, precum o fabrică de suc de sfeclă sau o societate de fabricat bitumul." Eugène Scribe, ale cărui comedii facile entuziasmau publicul, este unul din primii „fabricanţi de teatru", fabricanţi care se vor înmulţi la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX.

Încetul cu încetul, termenul de „bulevard" a desemnat, pentru provincialii francezi şi pentru străini, un teatru parizian prin excelenţă.

Spectatorul nu vine aici pentru a căuta imaginea, chiar schematică, a propriei sale vieţi, ci, din contră, doar un spaţiu complet artificial, în care funcţionează un mic număr de convenţii, în care evoluează personaje fără clasă sau realitate socială, reduse la singura lor funcţiune scenică: să schimbe între ele cuvinte bine rostite. Nu este, deci, de mirare că cel mai mare autor de asemenea texte dramatice este Sacha Guitry, care făcea un subiect dramatic din orice – o anecdotă, sau chiar un cuvînt. Iar un decor monden era suficient pentru

reuşita piesei. O altă reţetă a reuşitei sale era chiar inactualitatea piesei. În nici una dintre ele nu este reflectată epoca sa.

Din generaţia mai veche de autori ai acestui gen teatral pot fi amintiţi: Marcel Achard, Marcel Pagnol şi chiar Jean Anouilh, autori care au încercat şi, de multe ori, au reuşit să dea o notă de prospeţime genului, fie prin inserţii de poezie şi onirism, fie prin satiră sau critică socială. De altfel, genul nu este nici pe departe la capătul existenţei sale. O nouă generaţie de dramaturgi continuă să „fabrice" piese de teatru pentru acest gen.

Bunraku

Teatru foarte vechi de marionete din Japonia (Osaka, mai ales), în care un recitator care are în faţă textul îl spune pe diferite voci, trecînd de la vorbire la cîntec, în funcţie de emoţiile şi situaţiile pe care trebuie să le transmită. Mînuitorii marionetelor recurg la aşa numita gestualitate „furi", care mimează cotidianul, obişnuitul, sau la cea numită „kata" – stilizată şi simbolică.

Burlesc

Formă de comic exagerat, folosind expresii triviale şi atitudini groteşti, rezultînd din forţarea efectelor comice, prin alăturarea absurdă, grotescă, de cuvinte, obiecte sau situaţii, ca şi prin denaturarea grosolană a folosirii sau semnificaţiei lor obişnuite. Teatrul burlesc este un tip de teatru comic, provenit din commedia dell'arte şi caracterizat prin caricaturizare şi parodiere. Burlescă – compoziţie muzicală de mici proporţii, cu un pronunţat caracter comic, umoristic.

Butaforie

Obiect sau ansambluri de obiecte folosite în scenografia unor spectacole care imită obiecte reale (sculpturi, basoreliefuri, motive arhitectonice) în vederea reconstituirii cît mai fidele a acestora din urmă. Confecţionarea acestora se face din carton, papier mâché (hîrtie amestecată cu clei sau alt fel de adeziv), plastic sau gips.

Butho

Formă de dans apărută în Japonia în anul 1959 („Kinjiki”, piesă de dans de Tatsumi Hijikata, considerată ca avînd caracter pornografic, a făcut un imens scandal), dansul Butho a fost mai întîi abordat de Hijikata şi Ono Kazuo, iar apoi de companiile Sankai Juku, Byako-sha şi Dance Love Machine. Termenul de „ankoku butho” (dansul tenebrelor), mai tîrziu abreviat prin „butho”, a fost introdus de Hijikata.

Butho abordează subiecte tabu precum: rolul Japoniei în cel de-al doilea război mondial sau distrugerea nucleară simbolizată de Hiroshima. Mai degrabă metamorfoză a dansatorului decît expresie corporală codificată, el nu are nici o legătură cu formele de dans tradiţionale din Japonia. Brutal şi, totodată, senin, mai degrabă individual decît colectiv, Butho este caracterizat prin explorarea manifestărilor de violenţă, erotism şi moarte: corpul pictat în alb, mişcări foarte lente, postùri crispate şi tensionate, care vizează legătura dintre conştient şi inconştient, dintre lumea exterioară şi cea interioară.

C

Cabotin

Din francezul „cabotin” (actoraş). Actor care atrage atenţia asupra lui, în detrimentul celorlalţi actori, compromiţînd intenţiile regizorului. Se mai foloseşte şi pentru a desemna un actor prost.

Cabotinism

Atitudine, gest, apucătură de cabotin. Se poate numi cabotinism şi ansamblul unei regii care pare să deturneze intenţiile autorului textului.

Canava

Rezumatul sau scenariul unei piese pentru improvizaţiile actorilor, în special pentru cei ai commediei dell’arte.

Captatio benevolentiae

Expresie din limba latină care se întîlneşte în cazul unor spectacole de teatru în care, la un moment dat, un actor sau chiar directorul trupei cere indulgenţa publicului.

Caracter

Trăsătură proprie unui personaj care permite a se distinge de celelalte.

Ansamblul trăsăturilor fizice, psihologice şi morale ale unui personaj.

Persoană sau personaj considerat în individualitatea sa, în originalitatea şi calităţile sale morale. Conform teoriilor lui Aristotel, caracterul constituie unul dintre cele şase elemente ale tragediei, alături de cînt, elocuţiune, poveste, gîndire şi spectacol.

Casting

Atribuirea de roluri (în teatru, film, televiziune etc.) – cu sau fără consultarea unor agenţii specializate – după vîrstă, morfologie, voce, celebritate. (Vezi: ***distribuţie, dramatis personae***)

Catarsis

Vezi ***Katharsis***

Ceremonial

Formă expresivă, armonioasă, festivă, care îmbracă anumite obiceiuri sau rituri, legate de muncă, naştere, moarte, anotimpuri, viaţă statală sau religioasă, considerat, alături de muncă, magie şi joc, unul din izvoarele artei. Folosind ca mijloace de expresie mişcările ritmice ale trupului, dansul, cîntecul sau incantaţia, ornamentaţia vestimentară şi cea a cadrului în care se desfăşoară, ceremonialul a constituit dintotdeauna o formă de manifestare a artei de grup, în care creatorul şi spectatorul se contopesc în aceeaşi colectivitate. Este considerat drept una dintre principalele surse ale teatrului.

Cînt

În teatrul grec, termen pentru a desemna textul poetic al intervenţiei corului (choreia). Unul din cele şase elemente ale tragediei, conform teoriei lui Aristotel, alături de caractere, elocuţiune, gîndire, poveste şi spectacol. În teatrul epic brechtian se poate vorbi de noţiunea de cîntece (songs).

Choreia

În teatrul grec, intervenţia corului sub formă de dans, muzică şi poezie. Aceasta din urmă este singura parte păstrată integral, iar celelalte două (dansul şi muzica) sînt evocate în anumite indicaţii scenice sau sînt parţial cunoscute datorită

ilustraţiilor (pentru dans) şi sonorităţilor lingvistice (pentru muzică).

Comedie

Acţiune scenică ce provoacă rîsul prin situaţia personajelor sau prin descrierea moravurilor şi caracterelor, al cărei deznodămînt este fericit.

Istoria comediei

Comedia din Antichitate în Evul Mediu

Născută în Antichitatea greacă din procesiunile burleşti – celebrele comos – care se derulau la sărbătorile lui Dionissos, în care oameni cu feţe vopsite adresau celor care urmăreau procesiunile, glume groase şi apostrofări violente, improvizînd adevărate bătălii verbale, toate fiind posibile datorită protecţiei pe care o oferea zeul sărbătorit, comedia se dezvoltă la Atena în secolul V îen. La început violentă şi grosolană, axîndu-şi satira pe lucrurile publice, comedia attică evoluează în trei etape distincte: 1) comedia veche, avîndu-i ca autori principali pe Cratinos şi Aristofan; 2) cea din epoca medie, avîndu-l pe Aristofan în deplina sa maturitate creatoare şi 3) cea nouă, avîndu-l ca reprezentant pe Menandru.

Comedia latină o imită, în mare parte, pe cea greacă. Aici se disting două forme principale: ***comoedia palliata*** (pallium: mantia grecească), avînd subiecte inspirate din literatura greacă, epocă ilustrată de Plaut şi Terenţiu, şi ***comoedia togata*** (în togă), cu subiecte specific romane. Pe lîngă acestea se desfăşurau şi bine-cunoscutele attelanae, farse reduse la un scenariu simplu şi interpretate de către actori mascaţi, reprezentaţii care se bucurau de favoarea publicului larg şi care au fost, peste timp, sursele de inspiraţie ale commediei dell'arte.

După decăderea culturii antice, Evul Mediu, care a ignorat cuvîntul „comedie", reinventează numeroase forme de teatru comic, dintre care cele mai cunoscute erau scenele incluse în misterele religioase, care îi reprezentau caricatural pe diavoli, farsele – mici piese care aduceau pe scenă tipologii foarte cunoscute publicului larg (ţăranul, femeia, nobilul etc.),

inspirate din viaţa de fiecare zi, avînd un fond moralizator, şi aşa numitele „sotties” (prostii, nerozii), care aveau ca personaj central „prostul” (fr.: sot) – un fel de strămoş al clovnului, spectacole care se foloseau de toate libertăţile pe care le oferea satira.

Comedia din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XX-lea

Către sfîrşitul secolului al XVI-lea, ia naştere un nou teatru comic influenţat direct de literatura dramatică greacă şi latină, în ţări ca Spania, Anglia şi Italia.

În Spania, comedia, divizată în trei mari specii (comedia de capă şi spadă, comedia de intrigă şi comedia de caracter), este ilustrată de autori precum Lope de Vega, Cervantes, Tirso da Molina, Calderon ş.a. În Anglia, comedia elisabetană este dominată de Shakespeare dar şi de Ben Jonson, Middleton sau Dekker. În Italia, commedia dell’arte ia locul comediei oficiale şi va influenţa considerabil evoluţia tehnicilor teatrale.

În Franţa, perioada de strălucire a comediei se situează în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. O serie de autori (Rotrou, Scaron, Quinault) şi, nu în ultimul rînd, Pierre Corneille scriu comedii, deschizînd, astfel, calea lui Molière, care pune accent pe zugrăvirea moravurilor contemporane. Influenţa sa se va exercita asupra comediei europene de-a lungul secolului al XVIII-lea (Regnard, în Franţa; Congreve, în Anglia; Moratin în Spania; Goldoni, în Italia). Totuşi, paralel cu aceasta, îşi fac loc tendinţe noi, care duc la dispariţia comicului deschis şi la apariţia satirei (Lessage, în Franţa; Sheridan, în Anglia), sau a comediei sentimentale (Marivaux, în Franţa). Secolul Luminilor, care cultivă patetismul şi emoţia, crează comedia lacrimogenă, în timp ce Diderot salută în comedia „serioasă” un corespondent al dramei burgheze. La sfîrşitul secolului XVIII, Beaumarchais aduce subiectele comediei în actualitate. Romanticii (mai puţin Musset) n-au cultivat comedia, care are un moment de renaştere în secolul XIX, în ciuda faptului că acum se creează o anumită confuzie de genuri, şi uneori este greu să fie delimitată de vodevil sau de comedia de bulevard. În secolul XX, comedia ajută şi ea la profunzimea cu care teatrul se priveşte pe sine însuşi, acum, mai mult ca oricînd, incapabil să decidă de care parte se

găseşte iluzia: în realitate sau pe scenă. (Pirandello, Ionescu, Beckett).

Sensuri diferite

Redescoperită de umaniştii italieni, care au promovat-o în Italia, apoi în întreaga Europă, comedia oferă, înainte de toate, plăcerea unei intrigi pline de peripeţii: dragostea tinerilor, împiedicată de către părinţi, devine tema preferată a sute de texte dramatice. Ea devine, astfel, un nume generic pentru orice fel de piesă de teatru al cărui subiect provoacă aşteptarea unui deznodămînt.

Sensul termenului de „comedie", foarte folosit în epoca clasică, se restrînge apoi progresiv, mai ales la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, odată cu apariţia dramei – un gen „serios", marcat de tonul său grav şi patetic cît şi de faptul că provoca emoţii puternice. Astfel, în secolul XIX, numele de „comedie" se aplică doar pieselor al căror numitor comun este rîsul. În teatrul contemporan, termenul aproape dispare, datorită faptului că o împărţire pe genuri devine din ce în ce mai dificilă.

Comedia „comică"

Un personaj simplificat („tipul") şi o situaţie confuză („încurcătura") sînt cele două elemente, relativ distincte, pe care se bazează comedia „comică".

Tipul

Redus la cîteva comportamente fundamentale, proprii categoriei sale sociale şi revelatorii în privinţa obsesiilor sale, „tipul" este condamnat să repete tot timpul aceleaşi acte şi aceleaşi cuvinte. El este în afara timpului şi poate apărea dintr-o piesă în alta, tot timpul gata să înceapă noi aventuri. Cel mai adesea jucat de un actor, care îi împrumută propria imagine şi dinamismul său scenic, el aparţine tradiţiei populare.

Dacă, în commedia dell'arte sau în teatrul jucat în tîrguri, Pantalone, bătrînul negustor veneţian, bogat şi zgîrcit, sau Arlechino, ţăranul venit să muncească la oraş, naiv şi grosolan totodată, purtau măşti, în cazul „tipului" grimasele, acompaniate de o gestualitate precisă şi elaborată au înlocuit măştile. De la jocul actorului din piesele lui Molière şi pînă la prestaţiile scenice ale lui Louis de Funes, Jerry Lewis sau

Alberto Sordi, se pot regăsi toate caracteristicile lui Arlechino – acest personaj stilizat, naiv şi sărac, dar dotat cu un remarcabil simţ al supravieţuirii.

Puternica reacţie pe care „tipul" o provoacă spectatorului este rîsul. Publicul rîde, în general din simpatie cu personajul (victimă a celor din preajma sa), alteori din antipatie (atunci cînd abuzează de forţa sa). Odată cu rîsul, stîrnit de ridicolul personajului şi al răfuielilor acestuia cu puterea socială sau familială, comedia apare acum ca un fenomen de justiţie populară.

Piesele concepute în jurul „tipului" sînt, de obicei, monologuri sau scheciuri scurte ori mici dialoguri fără intrigă. Farsa aduce în scenă un personaj tiranic şi pe victima sa, amîndoi prinşi într-un conflict greu de rezolvat, şi se sfîrşeşte printr-o întorsătură neaşteptată a lucrurilor.

Simplitatea este apanajul multor astfel de comedii. Ele prezintă conflictele cu puterea prin replici, gesturi şi comportamente exagerate, fără a putea fi comparate cu ceea ce se întîmplă în viaţa de zi cu zi, ceea ce, evident, stîrneşte rîsul. Deznodămîntul, care restabileşte justiţia fără a fi neapărat verosimil, permite eschivarea de la duritatea întoarcerii la lumea reală.

Încurcătura

Situaţie complicată, în care personajele încearcă să dezlege firele, încurcătura este baza „comediei de intrigă". Conform regulei acestui gen, aceasta se sfîrşeşte printr-un deznodămînt fericit, fie pentru că eroii reuşesc acest lucru (cazul „valeţilor de comedie", precum Scapino sau Figaro), fie pentru că un eveniment total neaşteptat rezolvă catastrofele provocate de iniţiativele neinspirate ale personajelor principale.

Spre deosebire de farsă, comedia de intrigă se foloseşte, mai ales, de un ritm accelerat şi de o acţiune încărcată de reluări de situaţii. Utilizînd deseori aceleaşi procedee – şiretenia, minciuna, quiproquo-ul, degizarea, circulaţia obiectelor –, comedia de intrigă este dominată de efectele de ritm. Aceste accelerări şi rupturi de ritm determină reacţia publicului – mai ales rîsul, provocat de surpriză, şi plăcerea de a vedea situaţii neaşteptate. Fără a fi foarte realist, acest gen de comedie rămîne în limitele asemănării cu realitatea, aşa cum

se întîmplă în „Bărbierul din Sevilia” de Beaumarchais. Înainte de finalul fericit (căsătoria îndrăgostiţilor), o succesiune vertiginoasă de iniţiative, eşecuri şi întîmplări neaşteptate cresc şi mai mult tensiunea.

În vodevil, înlănţuirea de situaţii stranii şi fanteziste poate atinge uşor irealul cel mai excesiv. Rîsul ia naştere aici din juxtapunerea a două elemente: absurdul evenimentelor (cu toată înlănţuirea lor neprevăzută) şi inadaptarea personajelor la acestea.

Cea mai mare parte a comediilor din repertoriul clasic utilizează aceste două principii ale „tipului comic” şi ale „comediei de intrigă”, raporturile dintre ele fiind diferite de la un autor la altul, uneori chiar în cadrul operei aceluiaşi autor.

Comedia „serioasă”

Este un gen intermediar între comedie şi dramă. Comedia devine „serioasă” atunci cînd preocuparea autorului pentru nuanţe se manifestă, pe de o parte, în alegerea personajelor (indivizi nici buni, nici răi, ci… interesanţi), cît şi de descrierea relaţiilor lor interpersonale, relaţii ce se dovedesc de o mare complexitate psihologică. În acelaşi timp, evenimentele relatate încep să aibă o mai mare asemănare cu realitatea. Jocul actorilor, dar şi scriitura autorului devin mult mai realiste.

Rîsul nu mai este omniprezent în comedia „serioasă”. Mai individual, mai fragmentat şi mai instabil (se rîde şi se plînge în legătură cu acelaşi personaj), rîsul schimbă, de fapt, natura lucrurilor. În loc să mai fie spontan şi să exprime judecăţi sociale – aşa cum se întîmplă, de exemplu, în farsă –, rîsul se transformă în surîs, devine ironic, scrîşnit sau amar, nemaifiind suportul unor situaţii comice, ci o formă de umor mult mai subtil.

Atunci cînd personajul principal, care nu mai este neapărat dintre „cei buni”, iese victorios la final, rîsul încremeneşte, iar tonul este mai degrabă scrîşnit, ca la Machiavelli („Mătrăguna”) sau în comedia caustică a epocii din jurul anului 1900. Rîsul cedează în favoarea emoţiei – veselă sau tristă – atunci cînd intriga pune în dificultate un erou ceva mai credibil decît „tipul” comediei clasice, iar destinul său capătă o tentă dramatică. Astfel se întîmplă cu personajele comediei

spaniole din „Secolul de aur”, cu cele din tragi-comediile lui Corneille sau cu cele din „Mizantropul” sau „Don Juan” de Molière, cît şi cu cele din teatrul romantic.

Fantasticul

Inspiraţia pur poetică a unor comedii „serioase”, face posibilă introducerea elementelor de fantastic, care crează o lume decalată în raport cu realitatea şi care se distinge fie prin scriitura deliberat poetică, fie prin apariţia unor personaje extraordinare sau feerice. Repertoriul clasic oferă nenumărate astfel de exemple : „Visul unei nopţi de vară” de Shakespeare, „Leonce şi Lena” de Buchner sau „Război cu Troia nu se face” de Giraudoux.

Critica socială

Echilibrul instabil dintre aceste două resorturi – comicul şi dramaticul – reprezintă un caz particular al comediei „serioase”. Astfel, în piesele lui Cehov, zugrăvirea unei societăţi în descompunere, cu toată galeria sa de personaje, uneori jalnice, oscilează tot timpul între grotesc şi tragic. Recurgerea la scene comice în cadrul „serios” al unei analize sociale a fost frecvent utilizată de către teatrul aşa-numit didactic. De la Bertold Brecht şi pînă la Armand Gatti, autorii revin la principiile tradiţionale ale simplificării, pentru a putea crea tipologii noi, chemate să ilustreze critica societăţii moderne.

Absurdul

Rîsul devine ambivalent atunci cînd este reprezentată cu cruzime condiţia umană în teatrul absurdului scris de Samuel Beckett sau Eugen Ionescu. Preocupările derizorii ale unor „figuri” stranii, care evoluează într-o lume al cărei sens le scapă, provoacă, inevitabil, un efect pe cît de comic, pe atît de tragic. Această ambiguitate este caracteristică mutaţiilor survenite în scriitura dramatică contemporană, în care comedia (chiar şi cea „serioasă”) ca gen nu mai este un gen distinct. Cu excepţia teatrului „de bulevard”, care reproduce, fără prea multe inovaţii, forma tradiţională a teatrului „de intrigă”, dramaturgia contemporană este dominată de noţiunea – inclasabilă – de „piesă”.

Comedie „comică”

Vezi ***Comedie***

Comedie de capă şi spadă

Vezi ***Comedie***

Comedie de intrigă

Vezi ***Comedie***

Comedie de caracter

Vezi ***Comedie***

Comedie „serioasă”

Vezi ***Comedie***

Commedia dell’arte

Gen de comedie în care scenariul – sau canavaua – era singurul reper al spectacolului, actorii improvizînd în funcţie de situaţia dată şi locul reprezentaţiei.

Ingeniozitate, naivitate, şiretlicuri, travestiuri, acestea sînt principalele ingrediente ale commediei dell’arte (comedia de meserie, de meşteşug), care a avut un uriaş succes în Europa, între secolele XVI şi XVIII. Cunoscută pînă în secolul al XVIII-lea drept „comedia histrionilor”, „comedia improvizată” sau „comedia nepregătită”, această formă de teatru s-a născut în Italia, la iniţiativa unor oameni de teatru care căutau să se detaşeze, pe de o parte, de teatrul literar, iar, pe de altă parte, de diletantismul actorilor din epoca Renaşterii.

Personajele acestui tip de comedie, descind din cunoscutele „atellanes”, comediile latine ale secolului III î.Hr., care dezvoltau scurte fabule improvizate plecînd de la scheme foarte simple. Pulcinella, cel mai complex dintre ele, are ca strămoşi pe Maccus şi Baccus; în vreme ce Maccus, supranumit şi „cocoşul”, se remarca prin fălcile sale mari şi

flasce, dar şi prin obişnuinţa de a piui şi de a se deplasa precum un pui de găină, Baccus sau „Gură de puşculiţă” se distingea printr-o gură şi un pîntec enorme. Mimul alb (mimus albus), îmbrăcat în uriaşa sa cămaşă albă, strînsă în talie cu o centură, va fi la originea lui Pedrolino, sau, în varianta franceză, Pierrot.

Gesturile şi jocul corporal, care primează asupra textului şi decorului, sînt acompaniate de dialoguri, de cele mai multe ori improvizate, pe o canava. De fapt, se pare că actorii au învăţat pe de rost scenarii izvorîte din ştirile la zi, comedii antice şi opere literare care relatau fapte istorice. Unele din aceste texte au fost publicate pentru prima dată în anul 1611, adică la un secol de cînd acest gen se născuse. Acestea se articulau în jurul unor situaţii convenţionale care atingeau, inevitabil, un deznodămînt fericit. Căsătoriile nepotrivite, dar necesare, eternul conflict dintre generaţii, au constituit temele principale, servind drept pretexte pentru schimburi de replici – cu cuvinte, de obicei, obscene – şi pentru scene de ciomăgeală în toată regula.

Pentru a cîştiga atenţia publicului, spectacolul era, din loc în loc, punctat de aşa-numitele „lazzi”, intermedii comice fără nici o legătură cu intriga principală (de exemplu, un actor care mima faptul că vîna purici pe care apoi îi mînca). Numerele de dans şi acrobaţie, ca şi numere de muzică vocală şi instrumentală mai erau folosite, de asemenea, pentru a echilibra piesa, în general, precedată de un prolog şi decupată de antracte, într-un climat de veselie şi bună dispoziţie.

Personajele

Tineri îndrăgostiţi, valeţi răutăcioşi, studenţi săraci cu duhul, negustori cupizi, bătrîni libidinoşi şi avari – personajele brutale care populează commedia dell’arte sînt născute din teatrul Evului Mediu.

Arlechino

Aparţine, ca şi Scapino şi Pulcinella, familiei Zani-lor, adică a valeţilor, cele mai populare dintre personajele comice ale commediei dell’arte. Cu un temperament dinamic, Arlechino este cel care duce intriga, viclean, spiritual şi zeflemitor, care nu se opreşte niciodată din a provoca

încurcături. Costumul său – iniţial, ţinuta de lucru a ţăranilor de la ţărmul Mediteranei, făcută din pînză groasă, ţărănească – este simbolul sărăciei. Acest costum începe, însă, să fie acoperit progresiv de bucăţi de pînză colorată. S-a atribuit acestui costum pestriţ puterea magică de a face florile să înflorească şi fructele să se coacă: Arlechino moşteneşte astfel puterile lui Dionisos, al cărui nume este asociat cu începuturile teatrului antic. Dar, cu masca sa neagră, cu trăsături groteşti – care, la începuturi, era cu părul zbîrlit şi cu o protuberanţă roşie în frunte –, cu vocea sa în falset, cu pasul său trepidant, derivat din dansul macabru, Arlechino nu este doar un personaj grosolan şi obscen, ci şi o fiinţă diabolică, ce are legături (chiar) cu lumea de dincolo de moarte.

Pulcinella

Apropiat de Arlechino prin originea sa demonică, semnificată prin diformitatea sa fizică (un nas roşu, coroiat, şi adus de spate, de cele mai multe ori, cocoşat), Pulcinella (care derivă, probabil, din „pulcino" – pui în italiană), vorbeşte cu o voce nazală, obţinută datorită unui mic obiect de os sau de fier plasat în gură. Ca şi Arlechino, Pulcinella se deghizează, se maschează, îşi imită stăpînul, caricaturizîndu-l, inspirîndu-se din comportamentul animalelor. De la Neapole la Londra, trecînd prin Paris, costumul său a cunoscut nenumărate variante. Astfel, la Neapole, Pulcinella are origine ţărănească şi este tot timpul un curtezan.

La Paris, Polichinelle poartă perucă, este pudrat, îmbrăcat în costum colorat în roşu cu aur, precum un aristocrat; este şmecher, hoţ, speculator, chefliu.

La Londra, Punch – apărut la Covent Garden, la mijlocul secolului al XVII-lea – vine din tradiţia moralităţilor jucate în biserici. El reprezintă aici răutatea gratuită, ucigîndu-şi fără nici un motiv copilul, soţia sa (Judy), soldatul, călăul, diavolul şi, în final, chiar Moartea.

Scapino

Şi acesta este un valet, originar din Bergamo, ca şi Arlechino. Masca sa frustă, cu nas mare şi buze groase, ochii săi saşii, îi dau un aer neliniştit.

Pantalone

Negustor din cap pînă-n tălpi, el este în acelaşi timp amestecat în intrigi amoroase. Cu mantia sa mare şi încălţările negre, cu pălăria roşie, este un personaj care stîrneşte rîsul prin mojiciile lui. În dinamica simplistă a scenariilor commediei dell'arte, în care acest personaj vorbeşte în dialectul veneţian, el este cel care creează, involuntar, suspansuri care stîrnesc hohote de rîs. Avar, suspicios, prudent, de multe ori naiv, mormăind tot timpul, dar şi bonom, el poartă o mască cu nasul lung, cu mustăţi şi o barbă mică şi ascuţită.

Doctorul

Apropiat personajului Pantalone, şi acesta este tată de familie şi are aceleaşi defecte ca acesta, doar că rolul său este mult mai static. Costumul său este caricatura veşmintelor pe care le purtau doctorii din Bologna: în întregime de culoare neagră, cu o pălărie de fetru, şi ea tot neagră, şi cu borurile imense.

Pedrolino *sau* ***Pierrot***

Un îndrăgostit, cu chipul de obicei vopsit în alb, poartă, în cea mai mare parte a timpului, o mască pe jumătate de piele (fabricată la Veneţia), care permite actorului o dicţie foarte naturală.

<u>De la mască la chip</u>

Actorii de comedie italieni, veniţi în Franţa cu Caterina de Medici, au avut un succes răsunător cu celebra improvizaţie pe care au jucat-o la Hotel de Bourgogne, dar au fost alungaţi în 1697, după ce au avut o atitudine ireverenţioasă într-o piesă a Doamnei de Maintenon. Reveniţi în 1716, sub Regenţă, ei au adoptat un nou repertoriu bazat pe schimburi de replici şi comic gestual.

Carlo Gozzi şi Carlo Goldoni în Italia, Molière şi Marivaux în Franţa au fost puternic influenţaţi de tehnicile actorilor de commedia dell'arte.

<u>Declinul şi renaşterea commediei dell'arte</u>

Cînd commedia dell'arte a trecut de la „tip" la personaj, de la schematismul original la căutări psihologice şi joc stilizat, bazat pe un text elaborat, ea s-a diluat în teatrul de autor, care

împrumută de la ea tonul ludic pentru a trata subiecte de o extremă gravitate.

Totodată, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, un număr de artişti, precum Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Ferrucio Solieri sau Dario Fo (premiul Nobel pentru literatură în anul 1997), au redescoperit commedia dell'arte, virtuţile improvizaţiei, puterea gestului: această formă de teatru continuă, astfel, să trăiască, pe de o parte datorită piesei lui Goldoni, „Arlechino, slugă la doi stăpîni", prezenţă obişnuită pe toate scenele Europei, dar şi datorită tipurilor şi tipologiilor născute în teatrul contemporan.

Supravieţuirea personajelor

Tipurile populare ale commediei dell'arte se fixează – şi acolo şi mor – în păpuşile pentru copii. Pulcinella şi Arlechino devin astfel figurine de lemn şi cîrpă, jucării inofensive care imită prodigioasa supleţe a actorilor care le-au dat viaţă pe scenă. În defilările carnavaleşti se mai pot întrezări anumite personaje de commedia dell'arte, care-şi găsesc acolo nu numai costumul, ci şi masca.

Comedia histrionilor

Vezi şi ***Commedia dell'arte***

Comedie muzicală

Comedie sau intrigă, puţin mai restrînsă, care serveşte ca pretext pentru o suită de cîntece şi dansuri.

Companie de teatru

1. Societate de producţie teatrală, al cărei statut este acela al unei societăţi comerciale, care are un consiliu de administaţie, o conducere executivă, angajaţi etc. Alegerea repertoriului revine, de obicei, unui consiliul artistic iar numărul de angajaţi variază în funcţie de proiectele teatrale în curs de derulare.

2. Grup de actori reuniţi în jurul unui proiect teatral. Grupul este, în cele mai multe din cazuri, susţinut financiar de către o comunitate locală, un sponsor, sau de organizaţii de

profil guvernamentale sau non-guvernamentale, interesate de proiectul teatral al grupului.

Compoziţie

Modalitate de realizare a unui tot organic din mai multe elemente, după principiile simetriei, armoniei, măsurii, proporţiei. Este o condiţie sine qua non a operei de artă, înţeleasă ca ansamblu de elemente stilistice: planuri, volume, suprafeţe – pentru artele plastice; scene, tablouri, acte – pentru teatru; episoade, secvenţe cadre – pentru film; capitole sau strofe, metrică – pentru literatură etc. În general, termenul defineşte structura complexă a operei de artă, arhitectonica şi construcţia sa intimă.

Conflict

Ciocnire afectivă şi spirituală dintre două personaje sau grupuri de personaje, aproximativ egale ca forţă, reprezentînd interese, pasiuni, sentimente, mentalităţi şi idei opuse. Conflictul sugerează acţiune şi reacţiune, şi poate fi psihologic, ideatic, etic, simbolic, metaforic etc. Conflictul se manifestă cu predilecţie în arta dramatică. Teatrul este o artă al cărei material sînt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor şi patimilor lor sau a situaţiilor în care sînt puse şi a reacţiilor diferite la acestea.

Context

Ansamblu de circumstanţe care înconjoară emiterea unui text şi/sau reprezentarea sa, circumstanţe care facilitează sau permit înţelegerea sa.

Convenţie

Atribut al artei, care indică faptul că orice operă de artă presupune un anumit cod pe baza căruia autorul ei a „tradus” în cuvinte, sunete sau culori ideile şi sentimentele sale, iar publicul receptor poate „descifra” acest mesaj.

Convenţie teatrală

Ansamblu de presupoziţii ideologice şi estetice, explicite sau nu, care permit publicului să recepteze corect piesa de teatru. Interpretare conform căreia piesa corespunde normelor cunoscute şi acceptate.

Coregrafie

Termen născut de teatrul antic grec, care desemna arta de a conduce corurile. Utilizat de la începutul secolului XVIII pentru a desemna arta de a compune dansuri şi de a regla figurile şi paşii.

Corifeu

Conducătorul corului, în teatrul antic grec.

Corul dramatic

Născut de trupele de cîntăreţi şi dansatori care participau la sărbătorile religioase, corul dramatic grec comenta acţiunea, dialoga cu actorii prin intermediul şefului lor (corifeul) şi traducea, prin cîntece şi dansuri, emoţia personajelor. Din corul antic grec, iar, mai tîrziu, din corul medieval s-au detaşat interpreţii rolurilor individuale care au caracterizat teatrul european. În teatrul european, corul a reapărut în timpul Renaşterii şi în secolul XVII la Racine, dar aceste experienţe n-au mai fost continuate. Teatrul modern oferă exemple de resurecţie a prezenţei corului (Brecht, T. S. Eliot ş.a.)

Culisă

Glisieră care permite deplasarea panourilor decorative (sau nu) care sînt distribuite perechi de fiecare parte a spaţiului de joc şi care au dubla funcţiune de a ascunde degajările laterale şi de a accentua efectul de perspectivă, creat de fundalul circular. Prin extindere: spaţiul din spatele acestor panouri, folosit pentru partea nevăzută de spectator a spectacolului şi pentru a sugera cadrul unde se petrec şi se hotărăsc unele acţiuni dramatice la care acesta nu asistă.

Costum

Haine de scenă, concepute special pentru personajele unui spectacol de teatru, conform epocii reflectate în textul piesei sau conform concepţiei regizorale.

D

Dans-teatru (teatru-dans)

Formă a dansului modern şi contemporan care, ieşind din tiparele dansului clasic, face loc unei forme noi de expresie corporală, mult apropiată esteticii spectacolului de teatru. În multe cazuri într-un astfel de dans sînt introduse şi texte sub formă de replici, monoloage sau rostiri din off.

Declamaţie

Artă de a rosti un text. Vorbire cu ton şi cu gesturi exagerate, teatrale, emfatice.

Declamativ

Stil de rostire emfatic, declamator, îndepărtat de felul natural de a rosti.

Decor

Aranjare a scenei în vederea creării pentru public a unor referinţe spaţiale. Astăzi există tendinţa de a restrînge această noţiune doar la aranjarea unor panouri pictate şi a amplasării unor mici accesorii, recurgîndu-se tot mai des la noţiunea de scenografie pentru a desemna decorul construit.

Deghizare

Schimbare de înfăţişare, cu ajutorul costumului, a măştii etc. în aşa fel, încît să nu poată fi recunoscut; travestire. A (se) deghiza (tranz. fig.) A prezenta ceva sub altă formă decât cea adevărată; a ascunde, a masca, a disimula, a camufla.

Deus ex machina

Conflictul complicat al pieselor din antichitate (şi nu numai) era rezolvat în chip fericit de un personaj supranatural,

coborît pe scenă cu ajutorul unor maşinării. Expresia se utilizează pentru rezolvarea neverosimilă a unor situaţii dificile.

Dialog

Conversaţie dintre două persoane. Ansamblul cuvintelor pe care le schimbă între ele personajele unei piese de teatru.

Arta dialogului

Grecii excelau în arta dialogului. Ei au simţit cel mai bine în epocă importanţa stimulatoare a auditorului, permiţînd oratorului să formuleze un gînd care, fără această posibilitate, ar fi rămas neterminat, neştiut. Heinrich von Kleist, într-un text din 1805 (Elaborarea progresivă a gîndurilor în discurs), era conştient de acest lucru: „Vrei să ştii un lucru pe care meditaţia nu permite a-l descoperi? Ei bine, prietene, te sfătuiesc să discuţi despre acest lucru cu primul cunoscut pe care-l întîlneşti… Vei găsi aici o stranie sursă de inspiraţie, pentru cel care vorbeşte, într-un chip omenesc care-i face faţă şi o privire prin care ai impresia că deja ai înţeles un gînd doar pe jumătate anunţat, iar el, chipul acela (privirea aceea), ne sugerează de cele mai multe ori jumătatea de gînd care ne mai lipseşte." Vivacitatea dialogului teatral ţine de această relaţie presupusă dintre doi actori care stau faţă în faţă. Toate genurile literare s-au născut în Grecia din arta declamării : epopeea, arta oratorică, dialogul filosofic. Acest popor, care prefera lecturii solitare cuvîntul rostit cu voce tare, a descoperit teatrul, gen în care cuvîntul este pus în acţiune.

Discurs

Expunere pe o anumită temă, făcută în faţa unui public, cu scopul de a-l convinge, de a-l emoţiona şi de a-i cîştiga adeziunea faţă de cele spuse. Retorica şi poetica antică înglobau discursurile într-un gen aparte (genul oratoric), alături de genurile liric, epic şi dramatic.

Distanţare

Efect prin care actorul sau regizorul evită identificarea unui personaj sau a unei situaţii date. Efectul este obţinut prin

diverse procedee de „retragere”, precum adresarea către spectator, prezentarea epică a faptelor, cîntece etc.

Distribuţie

Repartizarea rolurilor. Mai este numit astfel şi panoul sau afişul în care sînt prezentate personajele şi interpreţii lor. (Vezi şi ***Casting, Dramatis personae***)

Ditiramb

Cîntec liric de slăvire a zeului Dionissos, din care, se pare, s-a născut tragedia.

Doctorul

Personaj de commedia dell’arte. (Vezi)

Docu-dramă

Piesă care utilizează ca text numai documente şi surse autentice, în general montate în raport cu o teză socio-politică. Se mai numeşte şi teatru documentar.

Dramatis personae

Personaje sau protagonişti ale căror nume figurează pe afişul unei piese de teatru. (Vezi şi ***Casting, Distribuţie***)

Dramaturg

Autorul unui text dramatic.
(Vezi şi ***Autor dramatic***)

Dramaturgie

Arta alcătuirii unui text dramatic, al scrierii unei piese de teatru. Tehnică sau poetică a artei dramatice care încearcă să stabilească principiile construirii (alcătuirii) acestei opere literare.

Dramă

Specie a genului dramatic apărută în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care marchează îmbogăţirea mijloacelor de expresie ale artei literare. Exprimînd interesul pentru această formă intermediară între tragedie şi comedie, estetica iluminismului a expus, prin Diderot şi Lessing, principiile teoretice ale dramei burgheze – „genul serios", cum îl numea Diderot –, interesată în reprezentarea conflictelor vieţii cotidiene şi avînd intenţii moralizatoare. La începutul secolului al XIX-lea, Victor Hugo se înscrie printre teoreticienii de frunte ai dramei romantice, care „topeşte în acelaşi suflu grotescul şi sublimul, teribilul şi bufonul, tragedia şi comedia". Hugo va înscrie de asemenea, printre principiile dramei romantice interesul pentru culoarea locală şi trecutul istoric, înlocuirea subiectelor antice cu subiecte luate din contemporaneitate şi înlăturarea regulii celor trei unităţi, prezentă în teatrul clasic.

Constituită în forma sa modernă, în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, drama are totuşi origini îndepărtate; începuturile teatrului în antichitate marchează existenţa unei specii hibride, care prefigurează drama modernă, înţeleasă ca împletire între tragic şi comic. Este vorba de „drama satirică", care însoţea trilogia tragică prezentată de dramaturg în cadrul concursurilor oficiale şi care avea menirea să destindă spectatorii. În drama satirică acţiunea principală este, dacă nu tragică, în orice caz serioasă, în schimb corul satirilor este tratat în mod comic. În Evul Mediu, tradiţia este continuată de „drama liturgică", spectacol teatral care, adaptînd pentru scenă episoade ale textelor sacre, împleteşte inspiraţia religioasă cu verva populară, elemente comice şi bufonerii.

„Tragicomedia" este, de asemenea, o specie intermediară care dispare însă pe măsură ce gustul clasic impune stricta separare a genurilor. Marii dramaturgi au nesocotit însă normele esteticii clasice. Este suficient de amintit, în acest sens, numele lui Shakespeare. Tocmai asemenea premise au generat, în secolul al XVIII-lea, apariţia dramei. Hegel găsea temeiul dramei moderne în faptul că subiectivitatea, „în loc să acţioneze cu absurditate comică, se umple de seriozitatea relaţiilor meritorii şi a caracterelor ferme, în timp ce dîrzenia

tragică a voinţei şi profunzimea conflictelor se înmlădiază şi se aplanează în aşa măsură încît se poate ajunge la o conciliere a intereselor şi la unirea armonioasă a scopurilor şi indivizilor." Aptă să surprindă caracterul contradictoriu al realităţii, drama a devenit o formă de expresie dramatică frecvent folosită în dramaturgia secolului al XX-lea.

După diversitatea formelor teatrale produse de către drama burgheză şi mai apoi de către drama romantică, termenul de „dramă" capătă, în secolul XX un sens generic pentru a desemna orice piesă care priveşte resorturile existenţiale. Drama traversează o criză la sfîrşitul secolului XIX: acţiunea, care se continua prin voinţa personajelor într-o poetică tragică, cunoaşte acum un fel de blocaj. Există acum o altă poetică ce se degajă din voinţele împiedicate să se realizeze din cauza contextului social (Hauptmann, Brecht) sau din cauza unui trecut ce încă se zbate să fie prezent (Ibsen, Cehov). Intriga dramei tinde să explodeze în multe fragmente, iar identităţile se dizolvă („Aşteptîndu-l pe Godot" de Beckett). Conflictul interior (personajele care monologhează în dramele lui Thomas Bernhard) se substituie conflictului dintre indivizi, conflict care pînă acum făcea ca acţiunea dramei să avanseze. Alte dinamici ale acţiunii dramatice apar şi schimbă din mers acest gen.

E

Elisabetană (Epoca elisabetană)

Vastă mişcare caracterizată prin avîntul poeziei, al filosofiei (Bacon), şi mai ales al teatrului (Shakespeare, Marlowe), cultura elisabetană s-a dezvoltat în Anglia între anii 1530 şi 1640, cunoscînd apogeul în timpul domniei reginei Elisabeta I (1558 - 1603).

Este dificil să se situeze în timp perioada elisabetană, care nu se limitează numai la domnia vestitei regine, determinantă din punct de vedere cultural. Această perioadă extraordinar de fecundă corespunde Renaşterii europene. Începuturile sale, marcate de operele lui Thomas Morus şi, în domeniul poeziei, prin traducerile din Petrarca datorate lui Thomas Wyat, considerat primul poet elisabetan care, ca şi Morus, a fost mai întîi în serviciul regelui Henric al VIII-lea.

Domnia reginei Elisabeta se distinge prin calitatea şi cantitatea operelor literare, dar, după 1603, odată cu urcarea pe tron a regelui Iacob I (1603 - 1625), Shakespeare, Ben Jonson şi John Ford au dat culturii „elisabetane" capodoperele lor. Spiritul elisabetan, profund liberal, moare odată cu ascensiunea puritanismului, care a şi provocat, de altfel, închiderea teatrelor (1642). Mai sînt ataşaţi culturii elisabetane şi poeţi izolaţi, contemporani regilor Charles I şi al II-lea sau lui Cromwell, cum ar fi Robert Herrik (1591 - 1674) şi Andrew Marvell (1621 - 1678).

Cronologie

Începuturile

Din anul 1530 pînă în anul 1578, cît a domnit Henric al VIII-lea, apar primele manifestări ale unei reînnoiri culturale. Reforma dă un loc privilegiat limbii engleze în lectura şi comentariile Scripturilor, în timp ce se instaurează un anticlericalism propice ascensiunii teatrului.

Înflorirea (1578-1587)

Prima parte a domniei reginei Elisabeta I, protectoare a ştiinţelor, artelor şi literaturii, ostilă fanatismului puritanilor, face posibilă apariţia structurilor necesare dezvoltării acestora datorită expansiunii economice, înmulţirea teatrelor stabile (începînd cu anul 1576), acordînd o importanţă crescîndă mediului urban. (Londra avea la acea vreme peste 20 000 de locuitori)

Epoca de aur

Vîrsta de aur a epocii elisabetane este deschisă de Thomas Kyd (1558 - 1594) cu „Tragedia spaniolă" (1586). Se simte acum influenţa teatrului moralizator al lui Seneca – emfatic şi violent –, care furnizează temele majore ale dramei elisabetane: frenezia, panica, nebunia, distrucţia, crima şi sîngele. Teatrul elisabetan se caracterizează, de asemenea, prin amestecul de stiluri – de la trivial la preţios –, prin abundenţa metaforelor şi a digresiunilor filozofice, trăsături caracteristice barocului. Scepticismul, individualismul şi exasperarea reflectă spiritul Renaşterii. Această epocă a vîrstei de aur este dominată de William Shakespeare cu „Richard III" (1593) şi „Romeo şi Julieta" (1595).

Două culturi

Crearea teatrelor acoperite şi închise, în care publicul aristocrat nu se mai învecina cu oamenii de rînd, marchează momentul de maximă strălucire a epocii elisabetane (1597-1603). Teatrul, în care se amestecau toate straturile sociale ale epocii, nu poate restaura unitatea sfărîmată. Curtea iubea divertismentele mascate, iar populaţia de rînd, farsele cu efecte dramatice. Evoluţia lui Shakespeare, care scrie acum piesele sale uşoare, şi succesul rivalului său, Ben Jonson, maestru al satirei realiste, mărturisesc influenţa crescîndă a clasei de mijloc a negustorilor.

Capodoperele lui Shakespeare

Sub domnia lui Iacob I, între 1603 şi 1612, Shakespeare scrie piesele sale cele mai sumbre (şi ele capodopere): „Macbeth" (1605), „Regele Lear" (1605-1606), „Antoniu şi Cleopatra" (1606). De altfel, întreg teatrul scris în această perioadă trădează o apăsătoare stare socială şi morală. Doar

Ben Jonson, graţie vervei sale satirice, face o figură aparte într-o epocă în care se înmulţesc aşa-zisele drame negre ale unor dramaturgi precum Cyril Tourneur, John Webster, John Fletcher sau Francis Beaumont. După moartea lui Shakespeare (în 1616), John Ford apare ca ultimul mare autor al epocii elisabetane.

Spaţiul teatral

Înainte de sfîrşitul secolului al XVI-lea, nu existau edificii special amenajate pentru teatru. Viaţa teatrală era compusă din ceea ce mai supravieţuise din misterele religioase ale Evului Mediu (jocuri, turniruri, balete sau ceremonii de curte, teatrul colegiilor sau al universităţilor şi de reprezentaţiile care aveau loc în curţile hanurilor).

Edificiile

Aşa cum cunoscutul „patio" din locuinţele spaniole, care a adăpostit de multe ori reprezentaţii teatrale, a furnizat modelul arhitectural al la fel de cunoscutelor „corrales" – primele teatre construite în Spania în aceeaşi epocă, tot aşa şi curtea interioară a hanurilor, înconjurate de galerii, a servit ca model arhitectural primelor teatre construite în timpul reginei Elisabeta I. Un tîmplar pe nume James Burbage, devenit ulterior un celebru actor, a fost primul care a construit în 1576 primul teatru important, „The Theatre", urmîndu-i apoi un altul – „Red Lion". În anul 1600, funcţionau la Londra cinci teatre publice, urmîndu-le apoi altele, printre care şi celebrul teatru „The Globe", care putea adăposti aproximativ 2000 de spectatori.

Scena

Scena elisabetană, fundamental diferită de scena frontală italiană, răspîndită în Italia şi Franţa, se află într-un edificiu sub cerul liber de formă poligonală sau circulară. Galeriile care înconjoară acest spaţiu au trei etaje, iar în ele se aşază publicul din lumea bună. Un mare spaţiu de joc (apron sau platform) avansează în această curte interioară, iar actorii sînt practic înconjuraţi de public pe trei părţi. În fundal, o mică scenă este de obicei acoperită de o cortină. Deasupra acestei scene se află un alt etaj de forma unui balcon, care serveşte

uneori ca spaţiu pentru acţiunea piesei. Un al treilea etaj, deasupra acestuia, serveşte, în general, muzicienilor.

Scenografie şi dramaturgie

Pluralitatea spaţiilor scenice permite schimbări de loc şi de secvenţe uneori foarte rapide. Locurile succesive ale acţiunii (palat, pădure, cîmp de bătălie, piaţă etc.) sînt evocate prin cîteva accesorii, prin caracterul intrărilor în scenă, tonul discursului actorilor sau costumele acestora. Spre deosebire de scena frontală de tip italian, pe proscenium-ul elisabetan, actorul este în mijlocul publicului care asistă la spectacol în picioare, lîngă arenă. Văzut din faţă, dar, de asemenea, din lateral sau chiar din spate, actorul este angajat într-un mare efort fizic, iar jocul său este mult mai gestual şi mai expresiv. Mai degrabă un personaj mimetic, actorul este o figură tulburătoare şi provocatoare, iar deplasările sale spaţiale seamănă mai mult cu o coregrafie. Devenind cu timpul profesionişti, actorii îşi perfecţionează şi arta cîntului, a dansului, dezvoltîndu-şi, totodată, calităţile fizice. Prin convenţie, rolurile feminine erau jucate de către tineri, uneori chiar de adolescenţi.

Companiile teatrale

Înaintea perioadei elisabetane, actorii erau adeseori asimilaţi vagabonzilor şi derbedeilor. Împiedicaţi să joace în timpul epidemiilor de ciumă, au fost persecutaţi continuu de puritani, care i-au supus cenzurii şi au obţinut, în anul 1642, închiderea teatrelor pentru următorii douăzeci de ani. Sub domnia reginei Elisabeta I, o lege din anul 1572, acorda actorilor statutul de servitori ai familiei regale sau ai altor familii aristocrate, de unde şi numele principalelor trupe: Chamberlain's Men, Lord Amiral's Men, Worchester's Men, Quen Ann's Men, King's Men, Prince Henry's Men etc. Se exercita astfel o formă de mecenat şi o protecţie care le permitea celor cîteva trupe să devină întreprinderi rentabile, în ciuda disoluţiilor, schimbării celor care le susţineau financiar, epidemiilor de ciumă sau altor numeroase piedici. Membrii acestor trupe, a căror avere se limita la cîteva accesorii şi costume, puteau deveni acţionarii unui teatru. Astfel, Chamberlain' Men – cea mai importantă şi vestită dintre ele –

era acţionara teatrului „The Globe”. Datorită acestei relative stabilităţi a unei trupe profesioniste, actorii au început să capete notorietate, aşa cum e cazul lui Richard Burbage care a creat marile roluri shakespeariene (Othelo, Richard al III-lea, Lear etc.). Cel mai adesea, piesele erau comandate de către trupe autorilor care practicau meseria de actor; Shakespeare era el însuşi actor în trupa Chamberlain’s Men şi acţionar la „The Globe”.

Spectacolele cu măşti

În acelaşi timp alte trupe continuau să existe (în special cele formate din tineri sau studenţi), ca şi cele care jucau balete sau spectacole mascate, un gen nou, în vogă, la curtea reginei Elisabeta I, care constau în dansuri şi deghizări costumate: actori şi personalităţi regale sau aristocratice se întîlneau în aceste reprezentaţii. Protejarea trupelor de către înalta societate, va incita un mare număr de autori să scrie scenarii pentru spectacolele cu măşti de la curte sau să integreze elemente din acest gen de spectacol în piesele lor (aşa cum se întîmplă în „Romeo şi Julieta” de Shakespeare).

Autorii dramatici

De-a lungul unei jumătăţi de secol au fost jucaţi aproape două sute de autori, din ale căror creaţii mai cunoaştem astăzi în jur de şase sute de texte. Multe dintre ele s-au pierdut pentru că nu au avut şansa de a fi tipărite. De multe ori autorii lucrau în colaborare, iar din acest fapt nu rămînea decît cel mult un scenariu elaborat de-al lungul repetiţiilor.

Primii autori ai epocii elisabetane au fost cei ieşiţi de pe băncile universităţilor Oxford sau Cambridge: John Lyly, George Peele sau mult mai cunoscuţii Thomas Kyd, cu a sa celebră „Tragedie spaniolă” (1590), un mare admirator şi imitator al lui Seneca sau Christopher Marlowe, cel mai ilustru predecesor al lui Shakespeare, cunoscut pentru cele patru mari piese ale sale: „Tamerlan cel Mare” (1587), „Tragica poveste a doctorului Faust” (1588), „Evreul din Malta” (1589) şi „Eduard al II-lea” (1593).

Opera începută de primele generaţii de autori elisabetani va fi prelungită de inegalabila creaţie a lui William Shakespeare, cel care avea să-şi pună definitiv amprenta

asupra tuturor genurilor dramatice. Dintre toate capodoperele sale, cîteva aveau să zguduie din temelii arta scrisului dramatic: „Richard al III-lea” (1593), „Hamlet” (1601), „Noaptea regilor” (1601), „Macbeth” (1605), „Poveste de iarnă” (1610) şi mai ales „Furtuna” (1611). În schimb, Ben Jonson, principalul său rival, care urma cu strictețe regulile enunţate de Aristotel în „Poetica”, s-a distins mai ales prin comedii: „Fiecare cu caracterul lui” (1598), şi „Volpone” (1606), alături de Cyril Tourneur şi John Webster, care l-au luat ca model pe Seneca. Cel mai ilustru dramaturg de după Shakespeare a fost John Ford. Dar, încetul cu încetul, violenţa şi libertatea tonului autorilor elisabetani se diminuează şi ajunge, sub domnia lui Carol I doar o formă de divertisment la curtea regală. Închiderea teatrelor de către puritani, în anul 1642, anunţă, de fapt, sfîrşitul acestei epoci de mare înflorire a artelor şi, în mod special, a teatrului.

Tematică şi poetică

Intrigi, crime, torturi şi nebunie, acestea sînt temele predilecte ale primilor elisabetani (Thomas Kid şi, într-o oarecare măsură, Marlowe). Publicul, compus în cea mai mare parte din burghezi şi studenţi, care împărtăşeau într-un fel spiritul nou al acestei dramaturgii (marcată de refuzul ideologiilor religioase şi al convenţiilor estetice), a primit cu frenezie aceste noi teme care evocau, într-un fel, conflictele societăţii în care trăiau. Ansamblul temelor abordate de către autorii elisabetani, care, în mare măsură, se inspirau din teatrul antichităţii romane (în mod special din creaţia lui Seneca), dar şi scenele de o nemaiîntîlnită pînă atunci violenţă erau foarte apreciate pentru că ele exprimau individualismul excesiv al epocii. Departe de a fi gratuită, imaginaţia acestor autori dramatici, reflectă instabilitatea profundă a societăţii engleze, intrigile şi luptele pentru putere, crimele regilor şi rivalităţile feroce, manifestate atît în sînul marii aristocraţii, cît şi la nivelul burgheziei. Acest teatru, care friza de multe ori melodrama şi prostul gust, tindea către dimensiuni eroice şi sublime (mai ales la John Ford, ai cărui eroi încercau să se opună mediocrităţii înconjurătoare). Este, de asemenea, un teatru al cruzimii pure care, aşa cum sublinia şi Artaud, „sondează rinichii şi inimile”, căutînd cu obstinaţie să evoce

fenomene tulburătoare precum uciderea, ambiţiile şi pasiunile, cum bine sugerează în monologul său, Hamlet.

Stilul lui Shakespeare

Prin procedeul dublei intrigi (punerea în paralel a destinelor personajelor) sau acela al „teatrului în teatru", Shakespeare amplifică intensitatea dramatică a pieselor sale, operînd în acelaşi timp şi cu o formă de distanţare. Astfel, el amestecă meditaţia filosofică cu scriitura poetică, evocarea realului cu istoria, îşi pune personajele să se întrebe asupra identităţii lor şi amestecă toate acestea cu nebunia, vina, puterea, dînd tuturor o formă cît mai poetică (de exemplu, prezenţa furtunei ca o expresie a nebuniei regelui Lear).

Un model pentru generaţiile următoare

Tonul lui, îndrăzneala şi violenţa sa au conferit un rol istoric teatrului elisabetan, care a funcţionat ca un antidot la orice tip de limitare a imaginaţiei. Astfel, încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, preromanticii şi romanticii au luat acest teatru drept model. La începutul secolului al XX-lea, rupînd-o definitiv cu naturalismul sufocant al secolelor trecute, noii autori reînnoadă tradiţia teatrului elisabetan, adaptînd spaţiile teatrale după acest model, sau aşezînd pe noi coordonate textele autorilor elisabetani, în mod special pe ale lui Shakespeare, aducînd actorul în prim-planul reprezentaţiei, renunţînd totodată, la decorurile greoaie şi inexpresive. Copeau, Craig şi Apia propun noi scenografii şi ambianţe pentru repertoriul shakespearian, iar Brecht, la rîndul său, se foloseşte de analiza scenei şi textelor elisabetane pentru a pune în evidenţă teatrul său epic şi teoria sa asupra distanţării în teatru.

Elocuţiune

Alegerea şi ordonarea cuvintelor într-un discurs, fel de exprimare prin figuri de stil. Este unul dintre cele şase elemente ale tragediei, după Aristotel, alături de caractere, cînt, poveste, gîndire şi spectacol. În anumite cazuri este sinonimul termenului „expresie".

Epilog

Discurs recapitulativ la sfîrşitul unei piese de teatru, sau partea finală a acesteia. Aici autorul face de obicei cunoscută evoluţia ulterioară a personajelor, sau subliniază mai transparent semnificaţia creaţiei sale.

Epoca Elisabetană

Vezi ***Elisabetană (Epoca Elisabetană)***

Eponim

Termen pentru desemnarea unei piese de teatru al cărei titlu este dat de numele personajului principal (*Antigona* de Sofocle, *Hamlet* de Shakespeare, *Fedra* de Racine etc.).

Episod

În teatrul antic grec, parte compusă din tirade, situată – în afară de prolog şi exod –, între intervenţiile cîntate şi dansate ale corului.

Erou

În teatrul antic, tip de personaj cu puteri ieşite din comun, care se poate ridica pentru sau împotriva cetăţii. Prin extensie personajul principal al unei scrieri dramatice.

Eufonie

Îmbinare armonioasă a vocalelor şi consoanelor potrivite în succesiunea lor – într-un vers, propoziţie etc. – care realizează o impresie acustică armonioasă, plăcută (ajungînd uneori la o muzicalitate aproape cantabilă).

Euritmie

Combinare armonioasă de sunete, linii, mişcări; sinteză a gimnasticii şi dansului cu acompaniament muzical sau recitat. În arhitectura Greciei antice: principiul care asigura simetria şi concordanţa armonioasă a detaliilor şi părţilor componente între ele şi în relaţia acestora cu întregul.

Exod

În teatrul antic grec, cînt coral de ieşire.

Expresie corporală

De-a lungul secolului XX, regizorii au acordat o nouă prioritate actorului, şi mai precis, corpului său. Expresia corporală nu se bazează nici pe text, nici pe regie, ci este un ansamblu de tehnici destinate a-l elibera pe actor. El nu mai scandează tirade, ci ritmează propria sa evoluţie. Expresia corporală este asociată în anii ‘60 şi ‘70 cu dorinţa colectivă a eliberării; mişcările tinerilor din această perioadă care au tulburat Europa şi Statele Unite, au subliniat aspectul revoluţionar al unei forme dramatice care a considerat cuvintele ca un ecran, ca un obstacol al comunicării dintre oameni. „Expresia corporală” a însemnat spectacole care au fost cînd happening-uri intimiste (foarte personalizate), cînd mari sărbători colective.

F

Farsă

Comedie trivială, caracterizată de obicei printr-o înşelătorie şi terminată de obicei cu o ciomăgeală.

Feerie

Spectacol în care apar personaje supranaturale (zei şi demoni, zîne şi vrăjitori etc.), care necesită, de obicei, efecte scenice considerabile.

Fictivul

Naşterea teatrului este un moment esenţial în istoria umanităţii. Omul şi-a dat seama de ceea ce este fictiv datorită jocului teatral. Reacţia lui Solon în faţa primei reprezentaţii din Atena, dată de Tespis, este semnificativă: atunci cînd s-a găsit pentru prima dată confruntat cu un actor, care dădea impresia de adevăr printr-un simulacru, el a considerat că o asemenea minciună era un sacrilegiu şi de aceea a părăsit teatrul indignat. Ficţiunea, care nu fusese exprimată pînă atunci decît prin intermediul recitării indirecte a epopeilor, era dintr-o dată adusă în scenă şi putea fi crezută în acele momente ca fiind realitate.

Conştientizarea fictivului

Această conştienizare a fictivului nu s-a făcut decît foarte lent. Două exemple atestă acest fapt. Atunci cînd a fost reprezentată o tragedie (pierdută) a lui Phrynicos (predecesor imediat al lui Eschil), întreaga asistenţă a intrat în panică la vederea unui spectacol care reprezenta evenimente care avuseseră loc cu doar zece ani înainte. Crezînd că acţiunea reprezentată se producea în mod real, aceştia au dovedit ceea ce Stendhal numea în „Racine şi Shakespeare", iluzia perfectă. „Eumenidele" de Eschil au produs o teroare şi mai mare: convinşi că Erinii au sosit pe scenă „mulţi copii au murit îngroziţi, iar femeile au avortat", aşa cum aflăm din lucrarea

anonimă „Viaţa lui Eschil”. Astfel atenienii au interzis reprezentarea de evenimente contemporane.

Ficţiune

Formă de discurs literar sau artistic care face referire la un univers cunoscut, dar cu personaje şi evenimente imaginate de autor.

Figură de stil

Ansamblul procedeelor artistice, care reprezintă marca stilului beletristic al celui care le foloseşte, în scopul sporirii expresivităţii unei comunicari cu valenţe estetice. Figura de stil constă, de fapt, într-o „abatere” de la vorbirea uzuală, care selectează şi atribuie un înţeles nou cuvîntului ori sintagmei întrebuinţate cu scop artistic.

Fosă de orchestră

În unele teatre, spaţiu rezervat orchestrei sau muzicienilor care însoţesc spectacolul cu comentarii muzicale şi care se află, de obicei, între scenă şi primul rînd de scaune ale sălii, sub nivelul scenei, în aşa fel încît să nu împiedice vizibilitatea spectatorilor.

G

Galerie

Balconul (dintr-o sală de spectacole cu mai multe nivele) situat la nivelul cel mai înalt, protejat cu o balustradă, de unde spectatorii au vizibilitate deplină atît asupra scenei cît şi asupra sălii de spectacole. Cu acest termen sînt denumiţi şi spectatorii de la acest balcon, iar prin extensie – publicul care manifestă zgomotos la un spectacol, la o adunare, la o întrunire etc. Expresia *„a face galerie”* vine de aici şi înseamnă a manifesta zgomotos în semn de aprobare, de încurajare (în cursul unui spectacol, al unei întreceri sportive etc.).

Grotesc

Categorie estetică ce defineşte contrariul sublimului, caracteristică pentru imaginea înfricoşătoare, fantastică, monstruoasă şi descărnată a urîtului fizic şi moral. Grotescul a fost cultivat de romantici cu mijloace atît realiste cît şi fantastice, care să pună în valoare ipostaze bizare, caricaturale, disproporţionate. După Ian Kott, în accepţiunea modernă, grotescul se desfăşoară într-o lume absurdă, tragică, închisă, alienată, iar înfrîngerea personajului grotesc constituie o ridiculizare şi o desacralizare a absolutului istoriei, zeilor, naturii şi destinului.

În teatru: comic caricatural, burlesc sau fantastic, uneori absurd sau ireal. Grotescul numeşte în mod curent comicul exagerat, bizar, neobişnuit. În acest sens, grotescul îşi face loc în tragi-comedia contemporană ca şi în teatrul absurdului.

The Globe

Vezi ***Elisabetană (Epoca Elisabetană)***

Grimă

Schimbarea trăsăturilor feţei actorului cu ajutorul mijloacelor cosmetice (farduri, pudre etc.) conform viziunii regizorale, pentru interpretarea unui personaj.

(Vezi şi ***Machiaj***)

H

Happening

Spectacol care incită la participarea privitorului sau preconizează o reacţie a acestuia şi care caută să provoace o creaţie artistică spontană, eventual şi colectivă.

Sinteză a mai multor arte, happening-ul (de la englezul ***to happen*** – a se întîmpla, a surveni) este un fenomen american născut din ceea ce se cheamă „action painting" şi pop art. A fost organizat mai întîi la Black Mountain College de către muzicianul John Cage, apoi de pictorul-poet Allan Kaprow (considerat a fi părintele genului) în galeriile din New York. Happening-ul, care se inspiră din anumite încercări ale dadaiştilor şi suprarealiştilor, este în fond, un act de reflectare asupra raporturilor artei cu viaţa.

Pentru Kaprow, happening-ul a fost la origine un mijloc de exprimare artistică, o „soluţie picturală la o problemă de pictură", şi anume aceea de a aboli frontiera dintre lucrul privit, opera artistului şi subiectul care o priveşte. Această relaţie pasivă fusese deja anunţată de către dadaişti (Marcel Duchamp şi Picabia, mai ales) dar şi de către Antonin Artaud. Kaprow şi, după el, un şir de pictori, muzicieni, scriitori, americani şi europeni, au introdus spectatorul într-o aşa numită „juxtapunere sau colaj de evenimente", aranjată de un artist dar, în care publicul avea voie să intervină. Se abolea astfel chiar noţiunea de spectator, deoarece acesta putea să influenţeze ireversibil cursul evenimentelor, improvizînd noi situaţii şi noi gesturi şi atitudini.

Continuînd ceea ce au propus Kaprow şi pictorul pop Oldenburg, artiştii europeni au vrut să dea o dimensiune politică happening-ului. Artă pentru toţi, făcută de toţi, happening-ul poate fi un instrument revoluţionar, atîta vreme cît el bulversează raporturile inter-individuale, deschizîndu-le către iraţional, delir şi subversiv. Societatea contemporană furnizează happening-ului produsele pe care le deturnează şi distruge: erotismul publicitar, automobilul, televiziunea etc.,

devenite instrumentele unei defulări colective a instinctelor şi a unei dezvăluiri a unor mituri aflate în stare latentă. Happening-ul rămîne totuşi o artă cu arie restrînsă, cu puţini adepţi şi un public mai puţin numeros.

I

Iluzie

Fenomen care face să pară real şi adevărat ceea ce nu este, de fapt, decît ficţiune, conform convenţiei stabilite de reprezentaţia teatrală.

Imaginaţie

Funcţie dinamică a spiritului omenesc (bazată pe reprezentări), care depăşeşte, însă, cadrul pur intelectual, fiind adînc îmbinată cu fenomene emotive şi voliţionale. Memoria are aici un rol determinant, fiindcă plăsmuirile se fac cu elemente perceptive păstrate şi reproduse din trecut. Rolul cel mai de seamă îl are gîndirea, care este funcţia de raportare, comparare şi unificare a psihicului. Imaginaţia artistului creator se deosebeşte de cea a omului de rînd, prin aceea că are drept imbold porniri lăuntrice mai adînci şi mai esenţiale, şi pentru că sesizează din lumea înconjurătoare aspectele esenţiale, profunde, plăsmuind astfel imaginile şi găsindu-le materializarea artistică adecvată.

Imagine artistică

Reflectare sensibilă a realităţii prin cuvinte, sunete, culori; produs al fanteziei creatoare; transfigurare a realităţii realizată din perspectiva autorului.

Imprecaţie

Formă specială de invocaţie, de obicei a unor forţe malefice sau a puterilor divine pentru împlinirea unor acţiuni distructive. Cuvinte sau expresii prin care cuiva i se doreşte răul; blestem (de exemplu invocarea zeilor de către Tezeu în „Ipolit” de Euripide).

Improvizaţie

Interpretare spontană, nepregătită a unei teme date sau libere. Improvizaţia este o caracteristică semnificativă a folclorului (cîntec, poezie, muzică instrumentală sau dans), dar şi a unor forme de teatru, unde se ajunge la adevărate performanţe în epoca commediei dell'arte. În arta modernă, arta improvizaţiei a cîştigat teren şi datorită reevaluării raportului interpret-spectator.

(Vezi şi ***Commedia dell'arte***)

Indian (Teatrul indian)

Teatrul indian nu caută să creeze iluzia realităţii. Acţiunea, în drama sanscrită a epocii clasice, contează mai puţin decît mijloacele cu ajutorul cărora se exprimă. Astfel, autorii dramatici indieni, nu ezită să întrerupă acţiunea dramatică, fie prin intervenţiile recitatorului, fie prin pauze lirice (versete), fie amestecînd acţiunea principală cu acţiuni secundare, care sînt de cele mai multe ori, simple episoade. Această fragmentare a acţiunii este necunoscută dramei europene, în care eroii sînt tot timpul în centrul acţiunii. Brecht, fascinat ca şi Artaud, de teatrul oriental, va descoperi fecunditatea acestor procedee de scriitură dramatică. Condamnînd „iluzionismul teatrului de tip aristotelic" (sinonim cu teatrul european), el multiplică intervenţiile recitatorului care comentează acţiunea, descrie, în anumite momente, gîndurile, motivele sau atitudinea morală a personajelor. Acesta este, de fapt, procedeul distanţării, care îşi propune să facă posibilă reflecţia liberă a spectatorului.

Indicaţie scenică

Indicaţie privind interpretarea (în ansamblul termenului: rostire, atitudine, gest etc.) unui rol.

Inspiraţie

1. Stare de spirit a artistului în momentele cînd acesta este sau pare a fi sub influenţa unei puteri supranaturale. Teorie platoniciană conform căreia, în momentul creaţiei, gîndirea

unui poet sau a unui artist, în genere, plasată în acea perioadă în stare de „dementă" (de-mens), îi vine acestuia de la un zeu.

2. Stare de spirit creatoare; forţă creatoare. Apariţie pe neaşteptate, în conştiinţă, a unei soluţii, a unei idei, pregătite, de fapt, de căutări şi de încercări anterioare.

Interpret

Persoană (actor, regizor, muzician – instrumentist, cîntăreţ, dirijor) care prezintă publicului o operă de artă. Interpretarea fiind modul în care este dezvăluit şi redat sensul unei opere de artă, interpretul este acela care o cunoaşte pentru a o face cunoscută şi celorlalţi. Condiţionat de operă şi de responsabilitatea valorificării ei, interpretul este, totodată, purtătorul de cuvînt al autorului.

Interpretare

Acţiunea de a da sens, semnificaţie, viaţă unei opere destinată scenei. Întruchiparea unui personaj, conform unor mijloace artistice.

Intrigă

Ansamblul evenimentelor care constituie derularea unei piese de teatru. Suită de acţiuni, conflicte, obstacole şi contradicţii care trebuie învinse.

Î

Încurcătură

Vezi ***Comedie***

J

Joc

Acţiune liberă, simţită ca fiind fictivă, imaginară, situată dincolo de viaţa cotidiană, realizată conform unor reguli bine stabilite, într-un timp şi un spaţiu circumscrise. În teatru, termenul desemnează o formă medievală de reprezentaţie (numită şi „jocuri medievale") cît şi modalităţile de interpretare ale unui actor (joc realist, joc distanţat, joc interiorizat etc.).

K

Kabuki

Formă tradiţională de teatru japonez, jucată de către bărbaţi (inclusiv personajele feminine), caracterizată prin violenţa intrigii dar şi prin somptuozitatea costumelor şi a machiajelor. Acţiunea piesei este evidentă mai ales prin limbajul gestual (în general coregrafic), decît prin textul rostit (deseori, datorită faptului că este cîntat, greu de auzit şi descifrat) şi este înţeleasă de către public pentru că subiectele sînt, în general, cunoscute (**kabuki,** cf. jap. **ka** *„dans"* + **bu** *„cîntec"* + **ki** *„personaj"*).

Karagöz

Vezi ***Arab (Teatrul arab)***

Kathakali

Teatrul epic dansat, interzis în India de Nord de către împăraţii musulmani, a rămas viu în partea meridională.

Dansul katakali, în mod tradiţional rezervat bărbaţilor, este genul cel mai practicat, iar repertoriul a fost constituit întotdeauna din cele două mari epopei: „Mahabharata" şi „Ramayana". La căderea serii, pe scenele ţărăneşti din regiunea Kerala apăreau actorii machiaţi fantastic, iar culorile de pe faţă şi accesoriile arătau spectatorilor identitatea fiecărui personaj: zeu sau erou, înţelept sau demon. Dacă barba era roşie, personajul era malefic, dacă aceasta era neagră era un sălbatic, barba albă desemna de obicei un semizeu etc. Importanţa machiajului era aceea că nimeni nu îndrăznea să se adreseze actorului machiat, spunînd-i pe nume. Kathakali, ca expresie teatrală, se sprijină pe nenumărate surse: teatrul de origine ariană „kutiyattam", ansamblul de tehnici marţiale „kalari-ppayatt", anumite dansuri populare regionale, psalmodierea textelor dedicate zeului Krishna şi „mutyettu", un cult dedicat zeiţei Bhagavati.

Katharsis

Termen din limba elenă al cărui sens originar era acela de „purificare". Conceptul a avut încă de la început o arie de cuprindere foarte largă. Pe lîngă atributele sale estetice, katharsisul era şi un atribut al vieţii religioase (purificarea mistică a sufletului de atributele senzualităţii şi corporalităţii) sau al terapeuticii medicale (eliminarea umorilor negative etc). Aristotel, în „Poetica", a folosit pentru prima dată termenul, definind scopul tragediei: katharsisul este o purificare a pasiunilor. „Tragedia este imitaţia unei acţiuni alese, care, stîrnind mila şi frica, săvîrşeşte curăţirea acestor patimi" – scrie el. Cele mai interesante interpretări ale conceptului le-au adus, în cultura modernă, Benedetto Croce şi Georg Lukács. Cei doi esteticieni au valorificat teza lui Aristotel, desemnînd procesul de limpezire şi purificare a pasiunilor, graţie activităţii spirituale, prin noţiunea de katharsis. Arta are, astfel, vocaţia să clarifice şi să ordoneze tulburata noastră viaţă pasională, să înalţe viaţa noastră afectivă la treptele unui echilibru superior.

Kitsch

Cuvînt german intraductibil, intrat ca atare în fondul de termeni internaţionali ai esteticii şi utilizat pentru a desemna arta de prost gust, pseudo-arta, ca şi prostul gust în general. Kitsch-ul semnifică arta-surogat, referindu-se la un univers lipsit de profunzime. Datorită alterării gustului estetic în condiţiile industrializării, serializării şi comercializării producţiei de artă sau a celei artizanale, apare şi un public kitsch, cu gusturi estetice kitsch, predispus a fi receptiv la vulgaritate, la gregar şi melodramatic.

Kyogen

Intermediu comic între două spectacole de teatru Nō. spre deosebire de acesta, spectacolul Kyogen se caracterizează prin dialog şi gestualitate inspirate din viaţa de zi cu zi. Stilul mai poartă şi numele de Kyogenkata.

(Vezi şi ***Nō. Teatrul Nō***)

L

Laitmotiv

Motiv semnificativ, în muzica de operă, caracteristic prin ritm, armonie sau melodie, care se repetă şi care, de cîte ori apare, simbolizează un caracter, un personaj, o situaţie, o stare de lucruri etc. Noţiunea s-a extins şi la alte genuri muzicale cît şi la alte arte: plastică, teatru, dans, film.

Liturghia

Înainte de apariţia teatrului, în Grecia, ca şi în alte civilizaţii antice, liturghia se manifesta în ceremoniile rituale, a căror ordonare era făcută de un fel de regie. Născute din culturile agrare primitive, sărbătorile în cinstea lui Dionissos – zeu barbar şi uneori înfricoşător, care a devenit apoi zeul teatrului – au dat naştere unor spectacole pline de culoare. Încă din secolul al VII-lea îen, *bachantele* şi *bachanţii* (oficianţii lui Dionissos) intonau, în onoarea lui, un imn sacru numit „ditirambul". Desenau un cerc (care prefigura forma ulterioară a teatrului) în jurul altarului şi executau dansuri, unele serioase, altele comice; cîţiva coreuţi evoluau în sunete de tambur şi cimbale într-o frenezie orgiastică, alţii, costumaţi în satiri, se dedau dansurilor falice.

Ludic

Vezi ***Joc***

M

Maccus şi Baccus

Vezi ***Commedia dell'arte***

Machiaj

Vezi ***Grimă***

Marionetă

Obiect animat, participînd la o acţiune dramatică – aceasta este caracteristica principală a marionetei. Unii cercetători susţin că replicile le-au fost date de oameni, dar că religiile animiste nu au fost de acord cu acest lucru. Acestea susţineau că marionetele au fost un fel de medium-uri cu puteri magice şi că acesta ar fi fost primul lor rol. Alţii susţin faptul că sînt doar personaje.

Puterea de fascinaţie a figurinelor pe care cineva le animă le-a făcut să traverseze istoria. Arta marionetelor, născută din practici religioase ancestrale, este strîns legată de culturile locale, naţionale, dar este totodată şi o artă universală. Purtătoare de tradiţii dar, de asemenea şi de contestări, această artă populară nu şi-a epuizat deloc posibilităţile sale atît expresive cît şi estetice.

În diversitatea marionetelor, trei elemente trebuie luate în consideraţie. 1) Marioneta însăşi (materialul din care este făcută, forma, dimensiunea şi modul de manipulare), 2) locul unde se derulează spectacolul şi concepţia acestui spaţiu şi 3) sunetul, muzica, cuvintele (sau tăcerea) care o acompaniază. Există două familii principale de marionete: 1) cele care sînt mînuite de jos (care poartă în unele ţări europene şi numele de „păpuşi") şi 2) cele mînuite de sus (care poartă şi numele de „marionete").

1) Marionetele mînuite de jos (păpuşile)

Mînuirea lor este cea mai directă, deoarece marioneta este chiar mîna păpuşarului care este disimulată într-un corset

acoperit cu costumul de pînză al acesteia: degetul index poartă capul făcut din lemn sau din carton, iar celelalte degete animă mîinile, iar uneori chiar şi picioarele. Această marionetă are o dimensiune proporţionată mîinii umane. Se regăseşte în toate ţările europene.

Marioneta cu tijă este şi ea susţinută de un baton principal, dar de mai mari dimensiuni, care este ţinut de mînuitor ca pe un băţ de steag. Braţele marionetei sînt suple, articulate şi dirijate de două baghete. Acest tip de marionete a fost dezvoltat pînă la perfecţiune în Asia, iar cele mai frumoase exemple aparţin tradiţiei păpuşilor „wayang" din Indonezia.

Marionetele mînuite de sus

Marionetele cu tijă fixă sînt susţinute de o tijă metalică fixată de cap şi, uneori, are fire care animă braţele şi picioarele. În cazul lor nu există limită de înălţime. Ele ating şi uneori depăşesc un metru şi jumătate. Cele mai cunoscute modele din această familie de marionete sînt cele siciliene: impresionante, grele şi zornăitoare.

Marionetele cu fir substituie tija fixă cu două fire pentru a menţine poziţia capului şi alte fire pentru diversele articulaţii ale corpului. Se ajunge uneori pînă la şaizeci de fire la unele marionete japoneze. Aceste fire sînt de obicei folosite cu mîna, dar cel mai adesea sînt legate la o mică construcţie din lemn, în formă de cruce, de care sînt legate firele ce duc la marionetă. Această formă de marionetă, cunoscută şi în Egiptul antic, a făcut posibile multe inovaţii tehnice.

Alte feluri de mînuire

Există marionete fantastice, precum cele „vii", al căror „corp" este fixat pe corpul mînuitorului, sau marionetele-gigant, în interiorul cărora se află mînuitorul. Acestea sînt folosite, în general, în procesiunile de carnaval. La Osaka, în Japonia, se mai pot vedea marionetele „bunraku" (de talie mare: 0,80-1,30 metri) care necesită, fiecare, trei manipulatori: primul mînuieşte capul şi mîna dreaptă, al doilea, mîna stîngă, iar al treilea picioarele.

În Vietnam există o frumoasă şi misterioasă tradiţie a „marionetelor pe apă", sculptate artistic şi pictate. Marionetiştii, ascunşi în culisele unui teatru aşezat pe apă,

animă personaje populare, animale, regi mitologici şi dragoni cu ajutorul beţelor şi al firelor. O altă tehnică este cea a decupajului articulat, care permite realizarea de siluete animate (care joacă fără ajutorul ecranului). În Java, Turcia şi China s-au dezvoltat cu precădere spectacolele tradiţionale cu aşa numitele „umbre" (în Europa poartă şi numele de „umbre chinezeşti"). Acestea sînt două tehnici, în general asociate. Teatrul de umbre, foarte apreciat în Europa încă din secolul al XIX-lea este, înainte de toate, o artă asiatică. În China, aceste decupaje (sau decupuri), cu nenumărate forme şi culori, sînt uneori adevărate vitralii animate. Ele au fost, se pare, principalele surse ale unor tehnici cinematografice (efectul de mulţime, gros-planul, fondu-ul etc.) şi, bineînţeles, al desenului animat.

Varietatea materialelor din care sînt făcute marionetele este o altă faţetă a culturii populare. Resursele cele mai diverse din mediul natural sînt puse în slujba construirii de marionete: tuaregii le fac din os, chinezii din paie lăcuite etc.

Criticarea societăţii de consum, care a născut proteste dintre cele mai diverse în anii şaptezeci ai secolului XX, a lansat un nou mod de expresie al marionetelor, plecînd de la produsele artificiale şi deschizînd, astfel, noi posibilităţi de expresie.

Locurile de animare a marionetelor au fost fixe şi uneori chiar monumentale: temple şi teatre antice, biserici creştine, în Evul Mediu, sau scene de teatru cu actori, mai recent. Marea majoritate, însă, a acestor reprezentaţii, o reprezintă cele ambulante: spectacole de stradă sau în tîrguri, în şcoală sau în familie. Această tradiţie ambulantă a condus la construirea unei scene demontabile, transportabile, relativ uşoară şi de mici dimensiuni.

Universul marionetei este feeric şi pentru că, susţinută sau suspendată sub formă de „umbră" sau mergînd pe apă, ea scapă, într-un fel, gravitaţiei. Astfel, teatrul de marionete este mai mult un cadru decît o scenă.

Locul publicului este determinat de diferitele tradiţii. De exemplu, în cazul reprezentaţiilor antice a siluetelor decupate din Indonezia, spectatorii bărbaţi erau separaţi de femei:

aceştia stăteau lîngă mînuitori şi vedeau decupajele, iar femeile stăteau în faţa ecranului şi vedeau doar umbrele de pe ecran. Oricare ar fi locul publicului, acesta este o componentă activă a spectacolului: strigă, se bucură sau se sperie, interpelează personajele care uneori chiar răspund.

Textul

Marionetistul, care joacă cu multă virtuozitate toate registrele vocii umane, este de fapt creatorul total al spectacolului. Scriitori prestigioşi precum Goethe, Alfred Jarry, Federico Garcia Lorca sau Michel de Ghelderode au scris texte pentru marionete, dar marionetiştii au interpretat şi texte celebre care n-au fost scrise pentru ei.

Japonezii au scris foarte multe texte pentru marionete. Cel mai celebru a fost dramaturgul Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), căruia i se atribuie şaptezeci de astfel de texte.

Marioneta, tot timpul gesticulînd, preferă, în locul discursurilor sforăitoare, replica acidă sau onomatopeile acompaniate de zgomote, iar piesa nu este decît o canava pentru improvizaţie. Istoria marionetelor celor mai cunoscute relevă, de fapt, tradiţia orală, mitologiile, credinţele religioase, legendele şi epopeile ancestrale sau satirele populare cu conţinut uneori politic. Marionetistul este apropiat povestitorului care transmite, graţie prodigioasei sale memorii, cultura poporului său.

Spectacolul are, cel mai adesea, un fond muzical. Acesta a fost, la origine, sacru, amestecînd incantaţii, chemări ale morţilor, sunete ale instrumentelor ritualice şi tradiţionale. Mari muzicieni (printre care şi Haydn) au compus muzică pentru spectacolele cu marionete.

Rolul social al marionetelor

Cunoscute în toate culturile, marionetele încarnează vocile pe care omul nu a îndrăznit să şi le însuşească în mod direct: cele ale divinităţilor sau cele contestatare, pe care ele ni le-au transmis de-a lungul istoriei.

Istoria

Marionetele s-au născut peste tot din practici religioase. (Termenul marionetă este francez şi vine de la „Marion”

diminutivul Mariei, desemnînd, în Evul Mediu micile statui ale Fecioarei).

Religiile cele mai vechi au cunoscut prezenţa marionetei. Se ştie de ele încă din secolul XIX î.Hr., în templele egiptene. Ele jucau, în anumite sărbători, povestea mitologică a lui Isis şi Osiris, cu ocazia căreia, notează Herodot, femeile purtau simboluri falice. S-a descoperit, în vestigiile oraşului Antinoe, din Egipt, un teatru cu figurine din lemn şi fildeş.

Originile

În Africa, măştile, statuile animate şi marionetele cu tijă, avînd puteri magice au participat la adevărate drame în teatre. Amerindienii aveau şi ei tradiţia păpuşilor: statui animate în Peru sau jocuri animate la triburile din Arizona care jucau invocaţii pentru fecunditate.

În Indonezia, marionetistul îndeplineşte funcţiile preotului sau ale războinicului. Sufletele strămoşilor eroilor javanezi se încarnează în figurine, care joacă întreg repertoriul religios comun cu India: epopeile zeului Vishnu, „Ramayana" şi „Mahabharata". În cazul vindecării bolilor aveau loc reprezentaţii în care dominau marionetele sacre „keramat", care aveau în costumul lor şi puţină piele omenească.

În China, marioneta poate adăposti un spirit. Astfel că manipulatorul trebuie să o supravegheze şi să nu o abandoneze. Ele pot alunga fantomele, strigoii şi vampirii.

O funcţie religioasă

Templele, procesiunile şi riturile de iniţiere din Grecia antică au avut şi ele statui animate, uneori monumentale. În Roma antică şi în Evul Mediu, legendele ţărăneşti, marile tragedii şi comedii ale autorilor antichităţii au fost transmise oral, datorită marionetelor. Dar funcţia lor principală, în epoca medievală, era cea religioasă: primii creştini se exprimau prin simboluri. Biserica şi teologii au promovat reprezentaţii cît mai realiste a scenelor religioase cu ajutorul marionetelor. Aceste spectacole se derulau la început în interiorul bisericilor, în faţa altarului (sec. XIII) dar, foarte repede după aceea au fost interzise. Această tradiţie teatrală este încă vie şi astăzi în unele procesiuni religioase.

Islamul, contrar creştinismului, interzice reprezentarea fiinţei umane, dar nu a suprimat, prin aceasta, marionetele. Ele au fost disimulate în spatele unui ecran. Una dintre cele mai mari şi mai subversive tradiţii ale teatrului de umbre s-a născut în Turcia, s-a dezvoltat apoi în Grecia şi s-a răspîndit în toate ţările musulmane din bazinul mediteranean.

Începînd cu sfîrşitul Evului Mediu, se multiplică intruziunea temelor profane. Transgresînd reprezentaţia religioasă, ele abordează actualitatea imediată, criticînd cu aciditate în satire improvizate. Cu timpul, componenta religioasă se şterge.

Renaşterea europeană, pasionată de mecanică, s-a preocupat cu entuziasm de acest domeniu, explorînd cît mai mult posibilităţile sale de expresie.

În 1810, Kleist declara: „În teatru doar Dumnezeu şi marionetele pot fi perfecţi". Poetul francez Paul Claudel afirmă în 1928 că marioneta „nu este actorul care vorbeşte, ci este cuvîntul care se mişcă". Teatrul de marionete a concurat teatrul actorilor, căruia i-a servit de multe ori ca model, aşa cum o atestă commedia dell'arte.

Tradiţia populară a marionetei a pierdut din vigoare în a doua jumătate a secolului XIX. La începutul secoulului XX, a devenit un simplu amuzament pentru copii. Concurenţa altor tehnici de animaţie perfecţionată în acest secol au dus încet-încet la declinul acestei arte.

În căutarea unui public adult

Depăşind gusturile secolului XIX, în care marionetele au fost reduse la simple copii miniaturale ale actorilor în carne şi oase, secolul XX încearcă să renască arta marionetei.

Mişcarea socială şi culturală a anilor şaptezeci a însemnat mult în această privinţă. Artiştii au încercat să suscite intersul publicului larg pentru ea.

Spectatorii adulţi au răspuns acestui apel, iar gustul pentru marionetele caricaturale şi satirice a căpătat forţă şi, datorită televiziunii, au revenit în atenţia publicului larg. Emisiunile cele mai cunoscute au fost în Statele Unite „The Muppet Show", în Marea Britanie „Spitting Image" etc.

Cinematografia animată, integrînd jocului lor şi mobilitatea aparatului de filmat cît şi tehnicile desenului animat, a realizat filme de mare succes la public.

Departe de a se şterge, arta ancestrală a marionetei îşi regăseşte o nouă vitalitate şi o nouă tonalitate care se acordă cu exigenţele timpurilor noastre.

Mască

Obiect confecţionat din carton, piele, papier mâché, lemn ori plastic reprezentînd o faţă de om sau de animal cu care se acoperă faţa actorului pentru a-i schimba aspectul.

De-a lungul timpului masca a avut mai multe funcţii. Masca purtată în ceremoniile religioase nu servea doar la ascunderea unui chip în spatele ei ci reprezenta o altă fiinţă, diferită de cea care o purta. Această nouă fiinţă reprezentată putea fi o forţă naturală de sorginte divină, un luptător sau un spirit, un strămoş care revenea printre ai săi pentru a proteja sau a pedepsi etc. Măştile purtate la carnavaluri sau la balurile mascate aveau rolul de a ascunde pe cei care le purtau şi, în acelaşi timp, dădeau purtătorului satisfacţia de a juca un rol total diferit de ceea ce trăia acesta în viaţa sa obişnuită.

În cazul comediei, măştile (în special în commedia dell'arte) serveau la recunoaşterea personajelor, iar în cazul tragediei antice greceşti erau folosite pentru a păstra o distanţă respectuoasă faţă de personajul mascat. Măştile au fost purtate încă din antichitate în ceremonii ori practici religioase. Originea cuvîntului este şi astăzi incertă. Cuvîntul ca atare a apărut în engleză prin anii 1530, derivînd din franceza medievală (*masque* – acoperirea feţei pentru a o ascunde sau a o proteja) care, la rîndul ei, deriva din cuvîntul italian *maschera*, şi acesta plecînd din latina medievală – *masca* (în traducere: fantomă, coşmar). Cuvîntul îşi poate avea originea în cuvîntul arab *maskharah* (caraghios, comic, bufon) sau în cuvîntul ebraic *masecha* (mască). Un cercetător german afirmă că poate veni din expresia spaniolă *Más que Cara La* (*mai mult decît un chip* sau *un chip adăugat*) şi care a evoluat în cuvîntul arab *maskharah* care înseamnă *bufon, caraghios* etc. situaţie în care, la vremea aceea, nu putea fi decît cineva mascat.

Medieval (Teatru medieval)

Căderea Imperiului Roman a creat în Europa o gravă ruptură politică, lingvistică şi culturală. După o epocă haotică, teatrul a renăscut lent din cult, după un proces analog celui din timpul Greciei antice. Teatrul medieval european are rădăcinile în fapt, ca şi teatrul grec, în liturghie. Molière scrie în prefaţa la „Tartuffe": „Comedia, la cei vechi, şi-a avut originea în religie şi făcea parte din misterele acesteia."

De la liturghie la jocul dramatic

Încă din secolul al IX-lea, Biserica instituie „jocurile liturgice" dialogate şi cîntate, teatralizînd pasajele mai importante din Evanghelii: adoraţia păstorilor sau a magilor la Bethlehem, întîlnirea lui Iisus cu pelerinii la Emaus, învierea lui Lazăr etc. Unul dintre cele mai vechi jocuri liturgice, celebrat în epoca carolingiană în perioada Paştelui, era cel intitulat „Quem quaeritis ?" (Pe cine căutaţi ?). Patru călugări reprezentau în faţa credincioşilor scena în care un înger anunţă Învierea Domnului, femeilor sfinte care stăteau în faţa mormîntului gol. Jocul se dezvoltă, urmînd un parcurs procesional, strict fixat de către Biserică. Într-o asemenea ceremonie, utilizarea limbii latine, limba cultului creştin, sporeşte ruptura dintre spaţiul sacru (cel al bisericii) şi cel profan (al oraşului). Două condiţii vor fi necesare pentru ca noţiunea de teatru să o înlocuiască pe cea de ceremonie: adoptarea limbii profane şi ieşirea din sanctuar. Lucrul acesta îl face un autor anonim normand care, la sfîrşitul secolului al XII-lea, avea să înlocuiască jocul liturgic cu cel dramatic în „Jocul lui Adam". Această piesă, care povesteşte despre tentaţia lui Adam şi a Evei, despre păcat şi pedeapsă, este cel mai vechi „mister". El cuprindea un comentariu dialogat în versuri, restul textului fiind cîntat. În prima parte, este povestit păcatul celor doi – Adam şi Eva –, cea de a doua parte conţinea episodul despre Cain şi Abel, iar cea de a treia se numea „Jocul profeţilor". Jocul realiza, pe scurt, o sinteză între textul dramatic, cîntec, muzică, dans, punere în scenă, ceea ce pare a fi un fel de „teatru total".

Truverul Adam de la Halle (Adam d'Arras sau Adam le Bossu) este cel care ilustrează pentru prima dată realitatea

profană, un fel de divertisment aristocratic cu „Jeu de la folie ” („Jocul nebuniei”), în anul 1262 şi, mai ales cu „Jeu de Robin et Marion” („Jocul lui Robin şi al lui Marion” sau, aşa cum mai era cunoscut în epocă „Jocul păstorului şi al păstoriţei”). Aici, dialogul dramatic alternează cu pasaje cîntate. Un mare număr de refrene erau foarte cunoscute şi cîntate de toată lumea, în timp ce cupletele erau scrise de către autor. Unele dintre acestea erau folosite pentru pasajele dansate.

Jocurile trubadurilor

Este o formă diferită de celelalte tipuri de spectacol ale Evului Mediu. Textul este repartizat pe două voci (personaje), care se angajează într-o dezbatere amoroasă şi poetică, totodată. Fiecare dintre cei doi improvizează strofe sau jumătăţi de strofă. Acest gen a fost cultivat, mai ales, la curţile aristocraţilor, unde nobili şi doamne de curte dădeau verdicte asupra spectacolului, inspirîndu-se din regulile galanteriei cavalereşti.

Misterele

Jucate în toată Europa Evului Mediu, misterele sînt drame sacre care împrumută subiecte din Biblie. Ele sînt foarte populare, cele mai frecvente fiind misterele Pasiunii, care relatează toată istoria umanităţii, de la păcatul lui Adam pînă la răscumpărarea Omului prin Înviere. Teatrul european va păstra întotdeauna nostalgia acelui spaţiu sacru al bisericii din care el, teatrul, a ieşit. Mallarmé, care vedea în ceremonia religioasă un model de teatru, arată că sanctuarul este „o combinaţie dramatică rară”, aşa cum o afirmă într-un pasaj al „Divagaţiilor”. Dispozitivul constituit de către Biserică permite, după spusele lui, o comunicare atît estetică, cît şi metafizică între fideli şi oficianţi. Mulţi dintre regizorii secolului XX au dorit să instituie între public şi interpreţi un astfel de raport.

Teatru, muzică şi dans

Teatrul medieval, aşa cum făcuse şi teatrul antic, recurge tot atît de mult la cîntec, la muzică şi la declamaţie. Mulţi poeţi şi autori dramatici erau ei înşişi compozitori. Se pare că astfel apare opera, în secolul XVII, apariţie care va despărţi teatrul de artele muzicale. Teatrul nu va mai fi, astfel, acel

spectacol complet, cunoscut în Antichitate sau în Evul Mediu. El se va reduce doar la arta declamaţiei.

Melodramă

La sfîrşitul secolului XVIII ia naştere în Franţa, alături de drama burgheză, melodrama – gen născut atît din tragedia neoclasică, cît şi din drama burgheză, degenerată acum într-un patetism desuet. Melodrama s-a născut pentru a satisface un public larg.

Este un fel de dramă populară, scrisă de obicei în proză, a cărei compoziţie vizează efecte emoţionale imediate pentru un public care cunoaşte dinainte regulile. Dacă drama caută să fie universală şi cotidiană în acelaşi timp, încercînd să sensibilizeze publicul obişnuit, melodrama, gen cu clară tendinţă moralizatoare (ca şi drama burgheză), este destinată oamenilor de rînd. Se pot găsi aici aceleaşi tipuri de personaje, în mod special cele negative (trădătorul şi confidentul său), personajele pozitive (eroul şi acolitul său popular, neghiobul şi bufonul, necioplitul care stîrneşte rîsul datorită încurcăturilor pe care le provoacă) şi victimele (îndrăgostiţii care, într-un final fericit se reunesc, tatăl ofensat care-şi restabileşte prestanţa şi drepturile etc.). Povestea este aproape aceeaşi tot timpul, iar plăcerea constă doar în numeroasele peripeţii şi lovituri de teatru.

Mai timid decît drama, în plan estetic, melodrama foloseşte legea celor trei unităţi (de acţiune, de spaţiu şi timp), avînd un ton uniform, lacrimogen şi moralizator. Singurele îndrăzneli ale genului se concentrează asupra artei de a face plăcere spectatorului prin „maşinăriile" conflictului şi pitorescul vizual: melodramele se folosesc de tehnici care o apropie de „maşinismul baroc" – cutremure, furtuni, cicloane, naufragii, incendii, erupţii vulcanice, adunări ale vrăjitoarelor. Melodrama este, în fond, „maşinismul baroc" pus în slujba pateticului.

Posteritatea melodramei

Codificarea şi estetica melodramei au supravieţuit şi în secolul XX, mai ales în ceea ce se numeşte „teatru de bulevard" dar şi în cinematograful mut care, nebeneficiind de

aportul cuvîntului, a îngroşat efectele melodramatice. Astăzi melodrama se regăseşte în scenariile serialelor de televiziune şi telenovelelor.

Mimă

Mima este un motiv al comediei antice în care gesturile şi expresiile feţei ţineau loc de dialoguri şi este, prin extensie, orice formă de spectacol în care, pentru a se exprima, actorul recurge la mimică şi gesturi.

Mima în antichitate

În Grecia, mima a fost mai întîi legată de celebrarea ceremoniilor magice, precum misterele frigiene, anterioare cultului dionisiac, care-l reprezentau pe Zeus făcînd faţă proiectelor ucigaşe ale lui Cronos. Imediat după aceea, mima consta în imitaţii improvizate a unor scene comice din viaţa obişnuită. Apoi genul a luat o formă mai aproape de artă, odată cu mimele lui Sophron din Syracuza (către anul 420 îen). Aproape aceleaşi lucruri se petrec şi la Roma mai tîrziu: satirii şi faunii cu faţa vopsită sau acoperită cu bucăţi de papirus, improvizau scenete în cursul sărbătorilor locale. Mimele lui Herondas sau ale lui Sophron s-au inspirat din dialogurile comediilor populare scrise de Publius sau de Decimus Liberius, în timpul lui Iulius Caesar.

Mima la originea teatrului

Mima pare să fie elementul originar al tuturor formelor de teatru. În Egipt, dramele reprezentînd moartea şi renaşterea lui Osiris, cuprindeau o mimă acompaniată de poeme recitate şi de un cor de bocitoare. În Japonia, strămoşul teatrului No era ***Kagura sacră*** – o suită de paşi lenţi şi atitudine hieratică, inspirată de viaţa zeilor. În India aşa numita ***yajus*** (mimica) este una dintre cele patru vede brahmanice şi încă şi astăzi sărbătorirea lui Rama este celebrată sub formă de tablouri mimate, evocînd căsătoria cu Sita. Şi, în sfîrşit, teatrul balinez cuprinde o formă de joc dramatic (wayang-wong) în care actorii copiază mişcările siluetelor articulate.

Din Evul Mediu pînă în zilele noastre

În dramele Evului Mediu, cel care conducea jocul, şi care avea o misiune foarte apropiată de cea a anticului „arhimim", era numit uneori „Maestrul Mimin". Commedia dell'arte poate fi considerată cea care a redescoperit mima antică, datorită importanţei pe care o dădea grimaselor, gestualităţii, plasticităţii şi agilităţii.

Mima joacă un mare rol în teatrul popular din secolele XVIII şi XIX. Mimica este, alături de acrobaţie, elementul care permite trecerea de la mimă la melodramă iar de aici la baletul romantic.

Arta mimei atinge apogeul în prima jumătate a secolului XIX, iar la începutul secolului XX, mimul nu mai are decît mici roluri în reprezentaţiile de balet.

Această artă a fost reînnoită şi cu ajutorul filmului, în mod special al celui mut, datorită unor actori precum Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd. Mai tîrziu, mimi de talent precum Marcel Marceau şi Jean Louis Barrault sau Gilles Segal au continuat practicarea acestei arte. Dorinţa lui Artaud, însă, de a vedea pantomima jucînd un rol esenţial în teatrul contemporan, se pare că nu s-a concretizat şi nici nu sînt şanse pentru aşa ceva.

(Vezi şi ***Pantomimă***)

Mimul alb

Vezi ***Commedia dell'arte***

Mimesis

Principiu potrivit căruia arta este imitare a realului. Pentru antici, înţelegerea artei ca imitare a realităţii părea o idee cu totul firească. Teoria artei ca mimesis a fost dezvoltată de Platon şi Aristotel. Dacă pentru Platon, aşa cum se ştie, lucrurile naturale sînt numai o imitaţie, o „umbră" a ideilor, iar arta, ca imitaţie a naturii, este o „imitaţie a imitaţiei", pentru Aristotel, însă, mimesisul artei constituie o imitaţie cu virtute generalizatoare, imitaţia fiind, după el, un dar firesc al oamenilor. „Datoria poetului – spune el – nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri care ar putea să se

întîmple, în marginile verosimilului şi ale necesarului." Deci este corect să nu atribuim mimesisului înţelesul de copiere fotografică a naturii, ci pe acela de reflectare artistică, deci transfigurată, a ceea ce este semnificativ pentru reacţia umană faţă de esenţa realităţii.

Mimodramă

Acţiune dramatică reprezentată cu ajutorul pantomimei sau a limbajului corporal.

Mister

Spectacol de teatru marcat de puternice accente religioase. Acest tip de spectacol s-a manifestat în antichitate în Egipt şi Grecia dar şi în Evul Mediu European. Subiectele predilecte ale acestor spectacole erau cele care descriau legătura divinităţilor cu oamenii ori ilustrarea teatrală a vieţii acestor divinităţi.

Vezi şi ***Medieval (Teatru medieval)***

Mit

Poveste a unor presupuse evenimente fundamentale din timpurile imemoriale ale istoriei diferitelor popoare, transmisă din generaţie în generaţie, pe cale orală, ca punct de referinţă pentru unele situaţii prezente. Mitul s-ar defini, din acest punct de vedere, drept povestirea „deformată" din perspectiva aspiraţiilor, ideilor şi preocupărilor diferitelor generaţii, a unor întîmplări necontrolabile, petrecute cîndva, în trecutul îndepărtat. În sens modern, prin mit se înţelege orice reprezentare „deformată" despre ceva din perspectiva aspiraţiilor pe care oamenii le nutresc permanent, a intereselor pe care le au în lume. Mitizarea se justifică prin nevoia noastră de a sublinia permanent ceea ce este esenţial, important în lucruri, în situaţii, din perspectiva lumii în care trăim. Lucian Blaga: „Mitul este o încercare de a revela un mister cu mijloace de imaginaţie." Mircea Eliade: „Nu există mit dacă nu există dezvăluirea unui mister, revelaţia unui eveniment primordial."

Mînuire

Vezi ***Marionetă***

Modernism

Include, în sens larg, toate acele mişcări artistice, fundamentate sau nu din punct de vedere ideologic, care exprimă o ruptură de tradiţie, negînd epoca ori curentul care le-au precedat. Atitudinea modernistă este, deci, prin definiţie anticlasică şi antiacademică, anticonservatoare şi împotriva tradiţiei. Toate curentele postromantice de avangardă (simbolismul, futurismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul) sînt, implicit şi explicit, moderniste.

Monodie

1) Monolog liric în tragediile greceşti. 2) Melodie executată de o singură voce, cu sau fără acompaniament.

(Vezi şi **Protagonist**)

Monodramă

Dramă în care joacă un singur actor (Cehov - *Efectul dăunător al tutunului*; Samuel Beckett - *Ultima bandă a lui Krapp;* Marin Sorescu - *Iona;* Marie Jones - *Noapte de noiembrie;* Jean Cocteau - *Vocea umană* etc.).

În lumea spectacolului de astăzi se foloseşte şi expresia americană *One man show.*

Monolog

1. Scenă dintr-o lucrare dramatică, în care un personaj, fiind singur pe scenă, îşi exprimă cu glas tare gîndurile şi sentimentele. Discurs adresat aparent sieşi, sau de la care auditoriul nu aşteaptă un răspuns. Convenţia monologului permite dramaturgului să-l informeze pe spectator asupra resorturilor ce condiţionează evoluţia acţiunii sau asupra caracterului personajului respectiv. În analiza discursului teatral, este considerat ca o varietate a dialogului.

2. Lucrare dramatică de dimensiuni restrînse, destinată a fi rostită de către un singur actor.

Motiv

Idee artistică, temă a unei opere de artă în general; temă literară, adesea de frecvenţă mare în literatura naţională sau universală a unei epoci, repetîndu-se în variante deosebite între ele în funcţie de artistul, epoca sau locul producerii operei de artă respective (exemplu: motivul prometeic are aproximativ 70 de variante de la Eschil pînă în zilele noastre).

Muzică de scenă

Contribuţie muzicală la un texte dramatic, pentru a anunţa sau sublinia o emoţie sau pentru a acompania (uneori chiar pentru a înlocui) textul dramatic.

N

Naraţiune

Modalitate literară a genurilor epic şi dramatic, prin care faptele sînt relatate prin intermediul unui sistem, lingvistic sau teatral (în acest ultim caz printr-o succesiune de gesturi, sunete – articulate sau nu – sau imagini scenice).

Naturalism

Curent care tinde să reproducă în mod riguros realitatea, fără a ocoli aspectele vulgare ale naturii omeneşti, negînd generalizările artistice şi înlocuind legităţile sociale cu cele biologice.

Stil ornamental care conţine motive din natură (plante, animale etc.).

Nō (Teatrul Nō sau Noh)

Spectacol japonez, teatrul Nō este un lung poem cîntat şi mimat, cu acompaniament orchestral, în mod obişnuit întrerupt de unul sau mai multe dansuri, care au (sau nu) o legătură cu subiectul prezentat. Este dificil de comparat teatrul Nō cu teatrul occidental, în care regulile şi genurile sînt riguroase iar rolul acţiunii este preponderent. În teatrul Nō, textul – suportul pentru dans şi cîntec – trebuie doar să se conformeze cîtorva reguli elementare de compoziţie. În teatrul Nō de formă regulată, acţiunea este eludată, pentru a face loc unei atmosfere care oscilează între vis şi realitate. Dacă teatrul Nō se apleacă uneori asupra unor teme religioase sau dezbate anume puncte din doctrina budistă, se întîmplă lucrul acesta şi datorită faptului că el s-a născut în templele acestei religii, unde a fost un spectacol educativ, moralizator. El are ca scop să se facă resimţite – în plan estetic – impermanenţa realului şi fragilitatea a ceea ce este frumos. Rezervat aristocraţiei militare a perioadei secolelor XVI – XIX, teatrul Nō a fost, la

origine, destinat publicului larg, destinaţie pe care a recăpătat-o în zilele noastre.

Istoria teatrului Nō

Înaintea secolului al XIV-lea, formele de divertisment se împărţeau în două: bugaku şi sangaku.

Bugaku

Bugaku (dansuri), cu muzica sa de acompaniament (gagaku), este un divertisment de curte, venit din China, în secolul VIII. La această epocă principiile muzicii căpătaseră o mare autoritate, iar muzica dansurilor religioase indigene (shinto), aşa numitele ***kagura*** era considerată de către Zeami, marele teoretician şi poet al teatrului No, ca forma ancestrală a acestei arte. Bugaku cerea o cultură estetică rafinată pe care o posedau doar artiştii oficiali şi aristocraţii de la curte.

Sangaku

Oamenii simpli preferau spectacolele de sangaku, considerate de aristocraţie decăzute din pricina vulgarităţilor şi obscenităţilor. Vorbirea populară a transformat termenul de ***sangaku*** în ***sarugaku***, care înseamnă „dansul maimuţelor". Spectacolele de sarugaku erau, în general, spectacole de tîrg (acrobaţii, dresură de animale, marionete, saltimbanci). În plus călugării „biwa", care se acompaniau cu un fel de vioară, interpretau mici povestiri comice sau educative. Se mai adăugau la acestea dansurile ***noroji*** (maeştrii conjuraţiei) şi ***dengaku*** (dansurile agreste), şi unele şi celelalte avînd clare conotaţii religioase.

Naşterea teatrului Nō

Către anul 1350, folosirea termenilor de ***sarugaku no no*** şi ***dengaku no no*** traduceau evoluţia rapidă a acestor două genuri. Către anul 1400, Zeami vorbeşte despre ***dengaku***, ca despre o ramură „părăsită" a unei arte ajunse la apogeu, artă care se numea cînd ***sarugaku***, cînd ***nō***. În 1374, prinţul Yoshimitsu a asistat la un spectacol de ***sarugaku***. În acel spectacol, dansul ritual a fost executat de către Kanami, fondatorul liniei ***kanze***, cel care conducea una din cele cinci şcoli de actori ***nō***. Tînărul prinţ, în vîrstă de 17 ani, a fost încîntat de jocul actorului, pe care l-a adus la curte, împreună cu fiul lui, Zeami, pe atunci în vîrstă de 11 ani. Anturajul

şogunului a admis cu greutate accesul actorilor de ***sarugaku***, consideraţi aici nişte cerşetori, atîta timp cît aici era agreat doar ***dengaku***.

Maeştrii teatrului Nō

Începînd cu această dată, teatrul Nō a început să capete o deosebită importanţă. Din şapte confrerii de teatru ***sarugaku*** au supravieţuit „manierei Yamato" doar cele ale lui Kanami şi Zeami. Acestea dădeau mai multă importanţă personajelor violente, războinicilor şi demonilor şi se caracterizau prin forţă, situîndu-se la distanţă egală faţă de rudimentaritatea teatrului ***sarugaku*** şi rafinamentul şi subtilităţile teatrului ***dengaku***.

În „Tratatele" sale, Zeami, maestrul incontestabil al teatrului Nō, pune accentul pe importanţa „concordanţei" dintre autor şi epoca sa, dintre autor şi actor, dintre actor şi publicul său. Chiar sfătuieşte actorul să-şi scrie singur piesele. În întreg secolul al XV-lea şi o bună parte din cel de al XVI-lea, teatrul Nō a rămas o artă vie, datorită lui Zenchiku, ginerele lui Zeami, cît şi datorită fiilor şi nepoţilor lui Onami.

Declin şi reînnoire

Şi alţi autori au încercat să reînnoiască teatrul Nō cu mai mult sau mai puţin succes, dar nici unul nu a reuşit să-i egaleze pe cei trei mari maeştri. Teatrul Nō a dispărut încet-încet de pe scena publică, repliindu-se progresiv în interiorul castelelor, acolo unde şi-a pierdut din vigoare. Cei mai mulţi dintre artişti s-au retras în provincie şi n-au mai încercat o revigorare a genului. Totuşi, Umewaka Nihom, un modest actor cantonat în roluri mici, şterse, a îndrăznit să joace Nō pe o scenă, improvizînd. Succesul repurtat a redat curaj celor cinci şcoli din capitală. La patru secole distanţă, astăzi teatrul Nō şi-a regăsit publicul de care avea nevoie, pentru a-i asigura o mai mare libertate şi o viaţă mai decentă.

Scena teatrului Nō

Odinioară, scenele se aflau în aer liber. Astăzi, reprezentaţiile au loc, cel mai adesea, în interiorul unor mici săli care aparţin şcolilor de actori. Cu toate acestea, scena a conservat structura tradiţională. Pilonii care o susţin sînt indispensabili, iar acoperişul a fost păstrat pentru a menţine

ansamblul arhitectural, inseparabil de ideea de teatru Nō. Această scenă, ridicată deasupra solului cu aproximativ un metru, se compune din două părţi net distincte. Prima este un platou pătrat (hutai), prelungit în fundal cu un spaţiu îngust, iar cea de a doua este de fapt un pod (hashigakari), acoperit cu un acoperiş şi a cărui lungime poate atinge de trei ori pe cea a platoului. La extremitatea podului, o cortină (perdea) crează culisele. O balustradă se întinde de-a lungul podului pe partea publicului, întreruptă din loc în loc de către stîlpii acoperişului. Cei patru stîlpi din cele patru colţuri delimitează platoul şi servesc ca repere pentru dansatori, a căror mască jenează considerabil posibilităţile acestora de a vedea. Spaţiul din fundalul platoului este destinat muzicienilor. În spatele orchestrei, se află, aşezaţi, „supraveghetorii" (kohen), care veghează la bunul mers al spectacolului. Prin convenţie, un actor care se aşază în poziţia ***kohen-za***, adică cu dosul la public, pare acestuia invizibil. În fundal, pe partea dreaptă, o mică poartă joasă (kiri-juchi), lasă să treacă corul, „supraveghetorii" şi diferitele personaje ale piesei. La intrarea pe pod se găseşte ***kyogen-za***, locul unde iau loc actorii comici. În faţa podului, trei mici pini, plantaţi la intervale egale, servesc actorilor de puncte de reper.

Orchestra şi corul

Orchestra are un rol esenţial. Ea produce un sunet ritmat, destinat creării unei atmosfere propice evocării unuia sau altuia dintre personaje. Strigătele modulate prin care cîntăreţii din tambur îşi punctează intervenţiile accentuează caracterul sfîşietor al muzicii lor şi contribuie la cearea unei stări quasi-hipnotice spectatorilor. În acelaşi timp cu orchestra, corul intră prin mica poartă din fundal. El nu participă la acţiune. El este compus din patru, opt sau doisprezece cîntăreţi, care stau tot timpul aşezaţi, imobili. Ei înlocuiesc (sonor) pe actorul principal atunci cînd acesta mimează o lungă poveste.

Actorii

Personajul principal este ***shite*** (cel care se mişcă). Acesta dansează şi cîntă. Prin definiţie acesta este rolul cel mai complex. Poartă un costum somptuos, care atrage în mod evident atenţia.

Waki, personajul secundar este, în cea mai mare parte din cazuri, un călugăr, îmbrăcat în culori fără strălucire. El intră aproape întotdeauna primul, descrie călătoria care l-a adus pe aceste locuri unde se întîmplă acţiunea, după care se aşază şi nu se mai mişcă decît în cazul în care trebuie să exorcizeze un demon. El nu face decît să provoace acţiunea personajului principal (shite). Aceste două personaje pot fi însoţite de „urmăritori", care nu au o existenţă dramatică proprie.

Personajul principal (shite) este, cel mai adesea, personificarea viziunii personajului secundar (waki), care exercită, deci, un rol de mediator între apariţie (shite) şi public.

Mai există încă o categorie de actori – ***kyogen*** –, care au rolul de a detensiona atmosfera după fiecare spectacol de teatru Nō, jucînd o farsă care apelează la comicul cel mai grosier. Aceşti actori intervin uneori chiar în interiorul spectacolului de teatru Nō, pentru a interpreta un interludiu care dă personajului principal (shite) timpul necesar schimbării unui costum.

O zi de teatru Nō.

O zi de teatru Nō clasic conţine, în principal cinci piese, între care sînt intercalate farse (kyogen). Acest ansamblu format din cinci Nō şi patru Kyogen durează între opt şi zece ore. La ocazii speciale se pot adăuga trei şi, uneori, cinci zile. Ritmul interpretării scade progresiv în timpul primei jumătăţi a spectacolului, pentru a se accelera în cea de a doua parte. Acest lucru este descris de principiul „jo, ha, kyu" (deschidere, dezvoltare şi final), care guvernează teatrul Nō pînă în cele mai mici detalii. „Jo" este începutul, deschiderea, o piesă rapidă şi strălucitoare care trebuie să permită spectatorilor, care sînt încă absorbiţi de preocupările lor zilnice, să intre în spiritul teatrului Nō. Această parte mai este numită şi ***Waki***, după numele personajului secundar şi are în general o mai mică valoare artistică: un personaj supranatural apare şi prezice tuturor o viaţă lungă şi prosperitate. Urmează apoi trei piese care constituie „ha" (partea detaliată şi dezvoltată a spectacolului). Aceste trei piese au şi ele succesiunea „jo, ha, kyu". Acest al doilea „ha" este de fapt marele rafinament şi punctul culminant al zilei.

Costume, măşti, accesorii

Costumul nu se schimbă niciodată. Este mereu acelaşi. Indică numai tipul, vîrsta şi statutul social al personajului reprezentat. Actorii, muzicienii şi cîntăreţii poartă papuci de pînză groasă, care înăbuşă orice fel de sunet al paşilor. Personajele au, cel mai adesea, capul descoperit, iar fiinţele supranaturale au pe cap un fel de coroană care poartă efigia animalului emblemă.

Personajul principal (shite) are o mască de lemn sculptată şi pictată. Masca cere un joc foarte stilizat. Dar, utilizînd cu artă reflexiile luminoase ale măştii, un bun actor o poate face pe aceasta foarte expresivă.

Teatrul Nō se lipseşte de decor, care este doar sugerat, lăsînd liberă imaginaţia spectatorului. În acelaşi timp, cel mai important dintre accesorii, un mare evantai de dans al cărui desen este asortat costumului, poate să evoce foarte bine o armă sau luna de pe cer. Mai reale sînt săbiile, halebardele, arcul şi săgeţile războinicilor. Un alt element important este barca – un simplu cadru rotunjit la capete. Un lung baston de babmbus figurează o vîslă sau o prăjină. Un cadru fragil pe patru roţi poate deveni o căruţă cu boi etc.

O

Obiect

Accesoriu care, uneori, poate ţine loc de decor şi poate avea o funcţie activă în cadrul desfăşurării dramatice.

Operă

Dramă lirică, integral cîntată, care are loc pe o scenă de teatru cu decoruri şi costume.

Compoziţie muzicală pentru solişti şi orchestră, cu o acţiune scenic-dramatică, creată pe baza unui libret.

Operă bufă

Operă cu acţiune comică.

Operetă

Comedie lirică, formată din cîntece şi dialoguri sau pantomime, care are loc pe o scenă de teatru cu decoruri şi costume.

Compoziţie muzical-dramatică pentru solişti, cor şi orchestră, cu conţinut, în general agreabil, în care cupletele cîntate alternează cu cele vorbite.

Oratoriu

Dramă lirică de concert, fără decoruri sau costume.

Compoziţie muzicală amplă pentru cor, solişti şi orchestră, destinată a fi interpretată în concert şi care ilustrează o acţiune dramatică.

Orator

Persoană care pronunţă discursuri, cu o artă deosebită în rostirea frazelor, în atitudine şi gestică.

Oratorie

Gen literar oral, care are ca scop convingerea auditoriului cît şi îndemnul la acţiune subsecventă, iar ca mijloc, rigoarea logică şi frumuseţea stilistică. Genul comportă variaţiuni, în funcţie de temă şi public: rechizitoriul procurorului, pledoaria avocatului, discursul politic, conferinţa, prelegerea, predica etc.

Oriental (Teatrul oriental)

Teatrele orientale, atît cele indiene cît şi cele chinezeşti, japoneze sau indoneziene, se caracterizează prin extrema lor stilizare. Acţiunea are loc fără decor, pe o scenă goală. Toate modurile de expresie ale actorului (gesturile, mimica, costumele) sînt codificate. Astfel, în teatrul sanscrit toate simbolurile şi gesturile vehiculează un limbaj mut pe care tradiţia l-a păstrat cu minuţiozitate iar costumul aduce personajului date foarte precise. În teatrul chinezesc, jocul este codificat printr-un mare număr de formule învăţate pe dinafară. Există aici aproximativ cincizeci de gesturi ale mîinilor, vreo treizeci de feluri de a rîde, un mare număr de gesturi ale picioarelor, capului, torsului, pentru mai multe feluri de dicţie şi cînt. Mişcarea scenică, izvorîtă din vechi dansuri ritualice, este foarte stilizată şi codificată. Dacă actorul face un tur de scenă, înseamnă că personajul face o scurtă călătorie, iar dacă face mai multe astfel de tururi, înseamnă că acesta face un drum lung şi anevoios. Cavalerii călăresc cai imaginari, barcagii lovesc apa cu lopeţi imaginare în bărci, de asemenea, imaginare etc.

P

Pantalone

Vezi ***Commedia dell'arte***

Pantomimă

Arta de a exprima idei şi sentimente prin mimică şi prin gesturi. Reprezentaţie teatrală în care acţiunea se exprimă prin pantomimă.

(Vezi şi ***Mimă***)

Papier mâché

Expresie în limba franceză care denumeşte tehnica prin care se crează obiecte cu valoare scenografică (butaforii). Pornind de la traducerea expresiei (hîrtie mestecată), această tehnică presupune amestecul de hîrtie poroasă cu orice fel de adeziv umed (clei, aracet etc.), fie prin suprapunerea de fîşii de hîrtie avînd între ele adezivul, fie prin obţinerea unui amestec de hîrtie macerată cu adeziv. Tehnica este foarte veche şi vine din China antică. În Europa a fost brevetată în anii 1770 în Marea Britanie şi a fost folosită chiar şi în construcţii, sau la fabricarea de jucării (în mod special ca alternativă la păpuşile de porţelan).

(Vezi şi ***Butaforie***)

Paradă

Formă de intervenţie teatrală care are loc în mari săli de spectacol sau care se îndreaptă către acestea, pentru a atrage publicul.

Parodie

Creaţie care reia opere, teme, mijloace artistice, motive şi stiluri ale unor lucrări consacrate pentru a le imita într-o formă burlescă, a le satiriza sau ridiculiza, subliniindu-le, într-un

mod indirect critic, defectele, preferinţele, personajele etc., fără ca prin aceasta să înjosească sau să compromită creaţiile imitate. Parodia, în comparaţie cu modelul este, de cele mai multe ori, inferioară sub raport artistic, originalului. Parodia îşi poate găsi aplicare în pictură, în transpunerile muzicale cu sau fără text, în teatru, unde un loc deosebit îl deţin cupletul, vodevilul, revista şi travestiul în general, teatrul de estradă şi de operetă, carnavalul etc. În toate cazurile, noua creaţie are o altă dispoziţie de spirit, o altă intenţionalitate estetică decît cea a operei imitate.

O parodie celebră, care s-a ridicat infinit mai mult deasupra modelului, este „Don Quijote" de Miguel de Cervantes care, parodiind romanele cavalereşti ale epocii sale, a creat o capodoperă. Tot parodie poate fi considerată şi „piesa" jucată de meşteri în „Visul unei nopţi de vară" de William Shakespeare.

Patetic

Mod de receptare a unui spectacol care provoacă compasiune. Plin de patos, care emoţionează, impresionează, înduioşează. Din păcate, conform unor noi accepţiuni, datorate, în principal, limbii anglo-americane, termenul desemnează şi starea de emfază, de afectare, iar în anumite cazuri, chiar de ridicol ori penibil.

Patos

Emoţie sau pasiune amplificată sau simulată, susceptibilă (prin tehnici proprii teatrului) de a suscita sau manipula sentimentele naturale de compasiune sau de teamă ale publicului, în vederea provocării catharsisului.

Păpuşi (Teatrul de păpuşi)

Vezi ***Marionete***

Pedrolino

Vezi ***Commedia dell'arte***

Performance

Expresie artistică ce constă în a produce gesturi şi acţiuni; un eveniment a cărui derulare temporală constituie însăşi opera de artă.

Peripeţii

Schimbări subite de situaţii într-o acţiune dramatică sau scenică şi care provoacă o vie emoţie spectatorilor.

Personaj

Termen venit din limba latină (***persona*** – mască de actor, rol în teatru, personaj). Prin acest cuvînt este denumită o persoană imaginară care participă la o acţiune dramatică. În funcţie de importanţa sa în realizarea unei anumite expresivităţi sau a finalităţii operei dramatice, personajul poate fi principal sau secundar iar în funcţie de situarea sa faţă de un ideal, pozitiv sau negativ. Raportîndu-se la personajul întruchipat, interpretul poate accentua sau estompa anumite trăsături ale acestuia, conferindu-i o viabilitate şi un adevăr artistic ce depind atît de structura dată a lucrării dramatice interpretate, cît şi de obiectivul şi conjuncturile interpretării (variabilele regiei, scenografiei sau spaţiului teatral dat etc.).

(Vezi şi ***Caracter***)

Pierrot

Vezi ***Commedia dell'arte***

Plăcerea

Elementele jocului scenic

Teatrul, reunind o întreagă comunitate, nu poate funcţiona decît cu adeziunea acestui grup de oameni. Shakespeare remarca faptul că „publicul, nu autorul, fac ca un cuvînt să sune bine". Teatrul occidental se sprijină, ca mai toate jocurile, pe un sistem de convenţii: spectatorul ştie bine că nu se întîmplă nimic real pe scenă, dar el simulează credinţa că lucrul la care el asistă este adevărat. În ceea ce-i priveşte,

actorii se comportă, în interiorul convenţiilor, ca şi cum scopul lor esenţial ar fi să înşele publicul.

Principiul plăcerii şi principiul realităţii

Iluzia teatrului revelează una din formele cele mai arhaice ale plăcerii, accea pe care Freud a pus-o în evidenţă în jocul copiilor „cucu - bau". Copilul se amuză făcînd să dispară un obiect strigînd „cu-cu !", după care îl face să apară strigînd „bau!". Acest joc permite stăpînirea prin alternanţa prezenţă/absenţă, angoasa creată de depărtarea momentană de mamă. Această „punere în scenă" face posibilă transgresia de la neplăcere la plăcere. Aici, copilul este atît actorul cît şi spectatorul propriului său joc. Vîrsta adultă nu-i va permite să mai joace aceste două roluri. Aşa cum copilul se arată de cele mai multe ori nemulţumit atunci cînd jocul încetează, la fel şi spectatorul, care a asistat fascinat la apariţia şi dispariţia actorilor, încearcă un sentiment de frustrare atunci cînd cortina coboară definitiv. Această ruptură marchează întoarcerea la „principiul realităţii" care, atîta vreme cît a durat spectacolul, a trăit pe deplin „principiul plăcerii".

Plăcerea de a… plînge

Ceea ce caută spectatorul la teatru este rîsul şi/sau emoţia. Rîsul este un moment jubilatoriu: într-un fel de triumf imaginar, publicul îşi bate joc de un personaj care întrupează o forţă percepută ca fiind malefică. Plăcerea tragică îi este mult mai complexă. Sfîntul Augustin, în cartea a treia a „Confesiunilor", se minunează de plăcerea pe care a simţit-o în tinereţea sa la un spectacol de tragedie: „Dar care este motivul care-i face pe oameni să meargă să vadă cu atîta ardoare şi să simtă atîta tristeţe privind lucruri funeste şi tragice pe care ei ar vrea să nu le sufere niciodată? Ei, spectatorii vor să resimtă durerea, iar această durere este bucuria lor." „Plăcerea de a plînge şi de a fi înduioşat" de care vorbeşte Racine, în legătură cu „Berenice", şi de care era foarte satisfăcut, căci „aceasta este o tragedie care a fost onorată cu atîtea lacrimi", această plăcere, deci, pare paradoxală. Plăcerea tragică pune în joc un fenomen cathartic. Cu toţii avem nevoie, aşa cum a arătat Aristotel, să încercăm emoţii puternice – frică, milă etc. În tragedie, spectatorul le

resimte fără a avea nevoie de suferinţă în viaţa reală şi din care el îşi extrage plăcerea, pentru că el este purificat prin aceste afecte.

Polifonie

Combinaţie de mai multe voci sau de mai multe elemente semnificative într-o acţiune dramatică sau scenică.

Poveste

Suită de fapte care constituie elementul narativ al unei opere; aranjare, într-un sistem, a faptelor povestite, logica acţiunilor şi sintaxa personajelor. Este unul din cele şase elemente ale tragediei, după Aristotel, alături de caractere, cînt, elocuţiune, gîndire şi spectacol.

Practicabil

Platformă, în general imobilă, utilizată pe scenă pentru a forma o estradă sau, într-un spaţiu gol, pentru a forma o scenă sau o estradă.

Proiector

Dispozitiv alcătuit dintr-o sursă de lumină (lampă sau arc electric) şi un sistem de oglinzi, lentile şi prisme, care serveşte la concentrarea luminii şi obţinerea unui flux luminos intens şi concentrat.

Prolog

Parte care precede cuprinsul propriu-zis al unei piese de teatru, avînd în general un caracter introductiv. În teatrul antic prin prolog se înţelegea partea care preceda intrarea corului şi era consacrată expunerii subiectului prin intermediul unei conversaţii între personaje.

Proscenium

Vezi ***Avanscenă***

Protagonist

În timpul imnurilor ditirambice, unul dintre coreuţi se detaşa uneori din grup şi, urcat pe o estradă, improviza o monodie lîngă altarul lui Dionissos. Astfel s-a născut „protagonistul" (nume care în Grecia desemnează „actorul").

(Vezi şi ***Monodie***)

Psihodramă

Tehnică de investigaţie psihologică, care caută să analizeze conflictele interioare prin improvizarea unui joc dramatic (pe o temă dată) efectuat de către un grup de bolnavi psihic, ca mijloc de exteriorizare a trăirilor acestora.

Public

Termen care desemnează atît pe cei care vin să vadă, cu un scop precis, un spectacol, cît şi (în general) pe ocupanţii scaunelor unei săli de spectacol. Publicul poate face obiectul unei operaţiuni de marketing sau al unui studiu privind receptarea sau consumarea unui bun cultural care este spectacolul. Condiţia principală a unui public este aceea de a fi la un loc. De asemenea, ca totalitate de indivizi diferenţiaţi în funcţie de particularităţile socio-istorice, de mediu şi obişnuinţe, de pregătire intelectuală, vîrstă, gust artistic ş.a., publicul presupune o mare diversitate de opinii proprii, chiar dacă unele coincid, despre acelaşi fenomen artistic. Publicul nu este o entitate omogenă; evoluţia şi exigenţele lui sînt în consens cu dezvoltarea artei spectacolului fiind, adeseori, direct sau indirect, unul din stimulii de bază ai creaţiilor dramatice şi scenice.

Pulcinella

Vezi ***Commedia dell'arte***

Q

Quiproquo

Eroare (în primul rînd de identificare a persoanelor – un personaj poate fi luat drept un altul –, dar şi de altă natură) care generează confuzii, încurcături, situaţii comice etc.

R

Ramayana

Ramayana este încă foarte vie în India, ca de altfel în toată Asia de sud-est. Teatrul care a reieşit din această operă, născut într-o epocă religioasă, n-a procedat, totuşi, la o muncă de selecţie în numeroasele sale episoade. Poemul lui Rama, care datează, în versiunea sa sanscrită din secolul I şi în versiunea hindi din secolul XV, este, alături de ***Mahabharata***, unul dintre cele mai vechi poeme religioase indiene. Acest text narativ, în care toate personajele sînt încarnări ale zeilor (regele Rama fiind unul din avatarurile lui Vishnu), conţine învăţături etice şi spirituale. ***Ramayana*** a fost dramatizată foarte repede.

Pe măsură ce se difuza pe teritoriul întregii Indii şi apoi în întreaga Asie de sud-est, odată cu expansiunea hinduismului în societăţile khmere, javaneze, birmaneze, thai, malaesiene, balineze etc., a dat naştere la foarte multe versiuni. Fiecare ţară a introdus particularităţile sale culturale şi a adaptat textul diferitelor forme teatrale (teatru de umbre, teatru cu măşti, operă, marionete, dans etc.).

Peste tot, acest teatru adună mulţimi de-a lungul multor ore, pentru a urmări succesiunea multelor episoade, precum în

teatrul medieval european. Publicul acestor spectacole, atît de apropiate încă de ceremonie, nu şi-a pierdut, spre deosebire de cel din Occident, fervoarea religioasă.

Rampă

Galerie luminoasă care mărgineşte scena (sau, după caz, avanscena), pe partea dinspre sală.

Receptare

Atitudine sau activitate a spectatorului confruntat cu spectacolul.

Recitativ

În spectacolul de operă, parte declamată (şi nu cîntată), al cărei ritm şi metrică diferă de cîntecul sau muzica ce l-a precedat sau care urmează.

Redundanţă

Proprietate a semnelor de a reitera informaţia şi de a o înscrie într-un sistem semnificativ diferit (ex.: un gest care subliniază un cuvînt).

Reflectare

Teatrul este reflectarea lumii, spune Shakespeare în celebrul monolog al lui Hamlet. Realismul trăieşte rău pe scenă. Teatrul, ca şi pictura, nu este o fotografie a realităţii. Lumea stilizată, pe care el o evocă pune în cauză spectatorul în chiar existenţa lui. Jocul scenic a fost, încă de la începuturile sale, stilizat, atît în Orient cît şi în Occident. În timp ce arta orientală n-a cunoscut decît o foarte restrînsă evoluţie, scena occidentală a trecut printr-o serie de metamorfoze care au mers de la stilizare la realism. Lucrul acesta este o caracteristică a artelor spaţiului: cele mai vechi reprezentări vizuale (peşterile pictate de la Lascaux sau Altamira etc.) sînt stilizări. Numai foarte tîrziu reprezentările plastice au devenit realiste.

Reflector

Dispozitiv de iluminat care, folosind fenomenul reflexiei regulate sau difuze, dirijează fluxul luminos al unei surse de lumină pe o anumintă direcţie sau într-o anumită zonă limitată.

Regie

Ansamblul mijloacelor de interpretare scenică (scenografie, joc, muzică, dans etc.). Activitate care constă în armonizarea acestor mijloace. Transpoziţie – şi nu traducere – a unei lucrări dramatice într-o scriitură scenică.

Direcţionarea actorilor şi armonizarea elementelor vizuale şi sonore ale unui spectacol scenic se sprijină pe coordonate estetice. De la declamaţiune la jocul naturalist, de la mască la chipul fără machiaj, de la decorul luxos la scena goală, istoria teatrului european oferă o mare diversitate de stiluri, de cele mai multe ori impregnate de idealuri politice şi marcate de sensibilitatea individuală a artiştilor.

Autorul sau actorul, uneori chiar scenograful au fost cei care, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, au dominat creaţia scenică. Ei coordonau munca de pe scenă, ei căutau mijloacele cele mai adecvate scenei (costume, decoruri, machiaje, lumini etc.), ei erau chemaţi să dea o aparenţă sensibilă unei teme sau unui text scris. Odată cu apariţia regizorului, însărcinat cu armonizarea diferitelor compartimente ale creaţiei scenice, arta dramatică a căpătat o autonomie din ce în ce mai crescută şi a propus interpretări din ce în ce mai libere. Dacă regizorul nu este decît o apariţie de dată recentă, funcţia de coordonator a existat dintotdeauna. Istoria teatrului european revelează importanţa schimbărilor aduse de către apariţia unui maestru de tip nou, care determină spiritul reprezentaţiei.

Antichitatea

În Grecia, trei persoane împărţeau munca de punere în scenă: autorul, protagonistul şi aşa-numitul „didascalos” (şeful administrativ).

Numit de către stat, încă din anul 449 îen, pentru a asista pe fiecare poet, protagonistul recruta actori pentru rolurile secundare. „Didascalos” răspundea de buna desfăşurare a

repetiţiilor şi a reprezentaţiilor. Autorului îi revenea partea cea mai importantă a lucrului la spectacol şi, mai ales, lucrul cu actorii. Poeţii erau, ocazional, şi decoratori. Aristotel îi atribuie lui Sofocle inventarea decorurilor mobile. Reprezentaţiile se remarcau printr-o căutare a stilizărilor codificate: tragedienii purtau măşti, peruci şi robe lungi ale căror culori aveau semnificaţii precise. Comedia oferea o serie de măşti groteşti şi de siluete puternic accentuate. Se figura, deci, un univers care depăşea realitatea cotidiană. Stilul jocului cerea atît o gestualitate apropiată dansului cît şi o frazare declamatorie.

Evul Mediu

Inspirat de textele sacre, teatrul medieval a fost puternic dominat de către cler – regizorul din umbră, ocult, a cărui influenţă se întindea de la recrutarea actorilor pînă la derularea repetiţiilor şi a reprezentaţiilor. Imediat, ca importanţă, venea autorul care, în „rubricile" sale scrise cu roşu, descria cu o mare precizie jocul de scenă al actorilor. În sfîrşit, urmau maestrul „secretelor" şi artificierul, care se bucurau de importanţă considerabilă. ***Miracolele*** şi ***misterele*** erau spectacole concepute să transmită cuvîntul divin şi de a veghea la educaţia creştinilor, chiar dacă aceste spectacole comportau şi episoade care cuprindeau farse, uneori destul de vulgare, sau tablouri de moravuri de un realism crud, juxtapuse peste scene cu îngeri. Se stabilea astfel un „joc" între sacru şi profan, între viaţa obişnuită şi minune, între intenţia de a converti publicul şi aceea de a-l distra. Reprezentaţiile cuprindeau sute de participanţi (actori, corişti, figuranţi, muzicieni) şi aveau nevoie de decoruri complexe care să prezinte viaţa pămînteană cît şi cea cerească. O maşinărie ingenioasă permitea realizarea numeroaselor trucuri, utilizate pentru deplasarea aeriană a îngerilor, pentru apariţiile demonilor infernali, pentru transfigurări sau decapitări etc. Scena era astfel, o reprezentare realistă şi naivă în acelaşi timp, a unei lumi care amesteca obişnuitul cu spiritualul misterios.

De la Renaştere la epoca clasică

Renaşterea reactualizează ideea aristotelică a reprezentaţiei considerată un mimesis: imitarea realului se limitează, în acest

timp, la scenografie, executată după canoane precise – palate şi temple pentru tragedie, străzi şi pieţe publice pentru comedie, peisaje agreste pentru pastorale. Aceste decoruri, considerate a da o perfectă iluzie a realităţii, se sprijină pe principiul „trompe l'oeil".

Scenograful devine, acum, un nou maestru al reprezentaţiei, fiind totodată decorator şi arhitect al spaţiului scenic. El este acela care crează convenţiile prin care se stabileşte raportul mimetic al teatrului cu lumea. Către anul 1650 evoluţia scenografiei tinde spre simplificare. Comedia şi tragedia renunţă la maşinăriile complicate, spre a se mulţumi cu o pînză pictată pentru fundal şi cîteva elemente de mobilier. Funcţia de regizor revine acum de cele mai multe ori decoratorului, asistat de către actori, care se bucură acum de o mare libertate de interpretare. Dintre autori, doar Molière şi Racine intervin la alegerea decorurilor şi a costumelor şi pentru a mai ajusta jocul încă foarte declamatoriu şi stilizat al actorilor, încercînd să-l facă cît mai natural.

Commedia dell'arte

Această formă de teatru descrie fără complezenţă societatea şi oamenii unei epoci şi ne transpune totodată într-un univers fantastic şi ludic, creat în absenţa totală a decorului, doar prin virtuozitatea actorului. Regia era asigurată de către şeful trupei, de cele mai multe ori autor şi actor el însuşi; sarcina sa consta în a armoniza jocul actorilor, a hotărî care le sînt gesturile şi trucurile.

Teatrul burghez

În „Eseul" său asupra genului dramatic serios (1767), care marchează începutul unei noi estetici, Beaumarchais scrie: „Nu poate exista interes sau moralitate în teatru, atîta timp cît nu există un raport secret dintre subiectul dramatic şi noi." Este vorba aici de a descrie moravurile şi mediile sociale cu o mare exactitate (astfel apar aşa numitele „jeux d'entracte": valeţi care aşază o masă sau alt obiect de mobilier, camerista care aranjează coafura sau pălăria stăpînei sale etc). Această căutare a „efectului de real" este favorizată şi de progresul făcut în domeniul luminilor de scenă. Autorii veghează din ce

în ce mai mult şi mai îndeaproape la realismul punerii în spaţiul scenei a textului lor, considerînd că problemele socio-politice vizate de acestea nu pot fi abordate într-un alt stil. De altfel, lista personajelor este însoţită de o descriere precisă a costumelor, iar dialogurile sînt însoţite de numeroase indicaţii în ceea ce priveşte locul sau deplasarea actorilor.

Teatrul romantic

Rupînd cu stricteţea genurilor şi regulilor esteticii clasice, teatrul romantic se preocupă de destinele excepţionale, de epoci îndepărtate şi de locuri şi ţări exotice şi misterioase, tentat fiind de a reface ambianţe particulare prin fresce istorice monumenatale. Autorii imaginează decoruri monumentale care, în realitate se mulţumesc a fi doar nişte pînze pictate. Punerea în scenă, care se dorea grandioasă dar care nu atingea niciodată dimensiunile dorite, veghea la implantarea decorului, la detaliile mobilierului sau costumelor. Odată cu apariţia companiilor şi a „vedetelor", începînd cu secolul al XIX-lea, puterea teatrului trece în mîinile idolilor publicului, actori care impun un stil prin interpretarea lor.

Ascensiunea regizorului

Înainte de schimbarea radicală survenită în istoria regiei, canoanele reprezentaţiei, intenţiile, scopul şi raporturile cu realitatea erau determinate de către autori şi, în consecinţă, evoluţia estetică era mai accentuată în domeniul scrisului decît în cel al reprezentaţiei. Pînza pictată şi jocul declamatoriu rămîn în continuare la mare preţ, dar decorul şi dicţia variază în funcţie de gustul momentului. Sfîrşitul secolului al XIX-lea, marchează o ruptură între poetic şi ceea ce va apărea, puţin cîte puţin, o „scriitură scenică" aparte – regia.

Stilizare şi sinceritate

În perioada 1880-1890 începe un nou tip de reflectare asupra ansamblului practicilor scenice care conduce la modificarea jocului actorilor, la transformarea ideii de spaţiu şi la o nouă manieră de a aborda textul dramatic care nu mai ţine cont neapărat de spiritul în care a fost conceput de către autor. Regizorul care apare acum devine unul din personajele-cheie ale teatrului modern.

Stanislavski

Încearcă să suprime artificiile interpretării stereotipe, militînd pentru un joc mai natural, care să angajeze sinceritatea actorului. Înnoirea scenografiei şi a tehnicilor de luminare au făcut şi ele obiectul unor cercetări amănunţite. Stanislavski scoate din spaţiul scenic pînzele pictate şi butaforiile.

Appia şi Craig

Paralel cu căutările lui Stanislavski, Edward Gordon Craig parcurge o suită de experienţe radical diferite, care merg către stilizare şi stăpînirea de către actor a tehnicilor de interpretare care să-i permită – aproape ca la un oracol – să posede chiar vocea personajului fără să pună în joc propria sa personalitate. În „Regia la dramele wagneriene" (1895), Adolphe Appia ia atitudine împotriva „cutiei italiene". Ca şi Craig, el denunţă orice tentativă de a reproduce realitatea prin aglomerarea scenei cu o mulţime de obiecte şi accesorii şi insistă, totodată, pe puterea de sugestie a luminilor. Appia şi Craig, care se disting de Stanislavski, deschid calea către noi căutări în domeniul scenografiei.

Influenţa orientală

În acelaşi timp, la începutul secolului al XX-lea, se stîrneşte interesul pentru tradiţiile ne-europene, mai ales, pentru cele din Orient. Formele dramatice orientale permit Occidentului să redescopere un joc bazat pe expresivitatea corpului, pe stilizare şi valoare a jocului codificat. Alături de autor şi actor, regizorul devine cel de-al treilea element creator în teatrul modern, iar influenţa orientală îi multiplică acestuia din urmă tendinţele de înnoire estetică a artei sale.

Reprezentarea realităţii zilnice

Încă din a doua jumătate a secolului XVIII, teatrul european încearcă să ofere o imagine a societăţii contemporane lui, caută adevărul, credibilul, îndepărtîndu-se de banalitate sau exagerări. Astfel teatrul este atras în curentul artistic al epocii: naturalismul. Paralel cu aceasta, descoperirea electricităţii, dă un plus de supleţe luminilor scenei. Arta dramatică scapă acum de sub căile impuse de către autorii dramatici, a căror influenţă se diminuază treptat, lăsînd loc

unei noi arte a scenei: regia. Aceşti noi artişti de concepere a reprezentaţiei caută să reconstituie cu minuţiozitate pe scenă viaţa cotidiană, utilizînd costume şi accesorii autentice, încercînd să creeze o atmosferă particulară şi prin jocul subtil al luminilor.

Regăsirea adevăratelor sentimente

Totuşi jocul actorilor este cel care a suferit mutaţii semnificative. Renunţînd la toate convenţiile care-i conduceau pe actori la declamaţie şi emfază, regizorii ataşaţi naturalismului introduc conceptul de sinceritate în interpretarea experienţelor umane (Stanislavski pune în scenă conform acestui nou spirit „Pescăruşul" lui Cehov în 1898). În ciuda reticenţelor pe care acest nou curent le suscită, estetica naturalistă marchează durabil epoca contemporană. În Statele Unite, celebrul „Actor's Studio" al lui Lee Strasberg fondează un nou tip de învăţare a artei actorului, bazat pe teoriile lui Stanislavski, de care profită, în primul rînd, actorii de film. În Europa regizori precum Peter Brook sau Antoine Vitez, ale căror experienţe relevă tendinţe opuse, aplică şi răspîndesc ideile lui Stanislavski, aplicate în mod expres jocului actorilor.

O transpunere artistică a realului

Aportul original al naturalismului va fi repus pe tapet odată cu descoperirea inconştientului. Din acest moment, simpla reprezentare identică a realităţii devine insuficientă, iar regizori, precum austriacul Max Reinhardt, propun un nou tip de scriitură scenică, mult mai aptă să emită semnificaţii mai profunde. Scenografiile bazate pe jocul luminilor şi absenţa decorului fac şi ele parte din această estetică, care propune o transpunere artistică a realităţii.

Reînnoirea formelor

Între anii 1920 şi 1933, Vsevold Meyerhold revoluţionează de-a dreptul arta regiei. Utilizează ca decor elemente geometrice animate ca pe nişte personaje, acordă o importanţă specială luminilor şi scenografiei, plasînd actorul în mijlocul unei alchimii scenice. Arta lui Meyerhold este cu atît mai originală cu cît ea se inspiră din tehnicile commediei dell'arte, din teatrul extrem-oriental şi din spectacolele clovnilor. Demersul său avea să seducă pe cei mai importanţi regizori ai

celei de a doua jumătăţi a secolului XX, care încep să exploreze tradiţii îndepărtate: Giorgio Strehler reînnoadă tradiţia commediei dell'arte cu „Arlechino, slugă la doi stăpîni" de Goldoni (1947), Luca Ronconi, reînnoieşte teatrul estradelor de bîlci cu „Orlando furioso" după Ariosto (1970), Peter Brook se întoarce către cultura indiană cu „Mahabharata" (1985), Ariane Mnouchkine adaptează repertoriul european formelor orientale, cu o serie de spectacole după Shakespeare, între anii 1982 şi 1984, sau după tragedii antice greceşti, în anii nouăzeci.

Teatrul angajat

La polul opus artiştilor care consideră spectacolul ca un mijloc de evadare din realitatea socială, partizanii teatrului politic refuză exaltarea emoţiilor şi sentimentelor noţiunii de frumos şi nu se angajează în dezbateri filosofice, pe care le consideră prea elitiste şi îndepărtate preocupărilor unui mare număr de oameni. Pentru ei teatrul depăşeşte cadrul strict al reprezentaţiei şi trebuie să-şi găsească loc în inima oraşului, asumîndu-şi responsabilitatea de a modifica nu neapărat condiţiile sociale cît, mai ales, viziunea spectatorilor asupra acestor condiţii. Acest teatru caută să trezească publicul la o conştiinţă politică şi să se înscrie activ în actualitate.

Piscator

Dorinţa de a pune spectatorul în faţa realităţii timpului său l-a condus în Germania anilor douăzeci pe Erwin Piscator să creeze pe scenă un univers excesiv şi dezumanizat. El utilizează scene turnante, covoare rulante, ascensoare, pasarele metalice, difuzează slogane şi discursuri politice prin difuzoare puternice, proiectează filme cu ştiri şi actualităţi („Aventurile soldatului Svejk" de Jaroslav Hasek).

Modelul brechtian

Bertold Brecht ia spectatorului orice posibilitate de a se lăsa emoţionat de povestirile şi eroii săi. El introduce în spectacolele sale pancarte, figuri clovneşti care sugerează personaje mult mai realiste, comentarii muzicale sau pasaje cîntate – elemente de „distanţare" la care apelează pentru a semnala spectatorului că el asistă la un joc scenic („Mutter Courage" în 1954, „Cercul de cretă caucazian" în 1955).

Teatrul cruzimii

În secolul XX, mişcarea suprarealistă, care încearcă să elibereze imaginarul şi inconştientul de controlul raţiunii, defineşte scena ca fiind un loc fantastic şi subversiv, în care sînt abolite toate frontierele dintre vis şi realitate. Prin noţiunea de „teatru sacru", Antonin Artaud radicalizează concepţia suprarealiştilor, curent din care a făcut parte cîţiva ani: „Noi ne jucăm viaţa în spectacolul care se desfăşoară pe scenă" – scrie el în 1926. Pentru el, teatrul trebuie să recreeze un limbaj simbolic al jocului şi al scenografiei, cumva în maniera teatrului oriental.

Un loc al transgresiei

La începutul anilor şaizeci, la zece ani de la moartea lui Artaud, aceste teorii sînt reluate şi puse în practică la „Living Theater" de Julian Beck şi Judith Malina, de „Bread and Puppet Theater", de Robert Wilson şi, în celebrul său Laborator, de Jerzy Grotowski. Astfel, păpuşile gigantice ale lui Artaud reapar în spectacolele teatrului „Bread and Puppet", care amestecă figuri împrumutate din diferite tradiţii religioase, tradiţii ţărăneşti şi creştine, trecînd prin mitologia greacă („Fire", 1966), dar le regăsim şi în producţiile lui Robert Wilson („Death, Destruction and Detroit", 1977; „Civil Wars", 1983), cît şi la Tadeusz Kantor. Odată cu aceşti noi creatori din domeniul regiei, gestul şi mişcarea capătă o dimensiune ritualică şi secretă. Toţi aceşti artişti consideră teatrul ca un loc al transgresiei permanente, ca pe o experienţă care presupune un risc, o asumare a pericolului. Julian Beck şi Judith Malina („The Brig", 1966; „Paradise Now", 1968) crează şi ei în acelaşi sens, confruntînd spectatorul cu imagini de o extremă violenţă, integrîndu-l uneori în acţiune (ceea ce este principiul happening-ului). Pentru Grotowski sau pentru Josef Szajna bulversarea spectatorului nu poate fi atinsă decît prin implicarea totală şi fără rezerve a actorului. Actorul este chemat să exploreze dorinţele sale refulate, pentru a se „dezvălui" şi a declanşa în fiecare spectator un mecanism psihologic asemănător („Kordian", 1962, „Prinţul constant", 1965). Animaţi de aceeaşi dorinţă de a se arăta publicului fără fard, Robert Wilson şi Tadeusz Kantor pun în scenă propriile amintiri, trăite sau imaginare, totul referindu-se la valori, la

spaime şi dorinţe comune fiecărui individ („Clasa moartă” de Tadeusz Kantor, 1977).

Teatrul experimental

Teatrul experimental, departe de a se închide într-o investigaţie psihologică atemporală, se hrăneşte din evenimente şi din aspecte traumatizante ale istoriei contemporane. Astfel, moştenitorii spirituali ai lui Artaud evocă universul concentraţionar („Akropolis” de Grotowski, 1962), războiul din Vietnam („Fire”, la Bread and Puppet, 1966), starea soldatului american („The Brig”, la Living Theater, 1966), explozia primei bombe atomice („Einstein on the Beach”, Robert Wilson, 1976), evenimente sau situaţii pe care aceşti artişti ai scenei le abordează dintr-o perspectivă umanistă.

Textul în serviciul regiei

Învestiţi cu puterea de a elabora idealul teatral, regizorii îşi propun astăzi să ofere o interpretare personală a operelor dramatice. Mulţi dintre ei propun înscenări vizuale puternice, care necesită uneori importante mijloace tehnice, luîndu-şi libertăţi extreme în ceea ce priveşte textele ce aparţin repertoriului clasic. Regia tinde, astfel, să devină, ea însăşi, un spectacol, preţuind numai pentru şi prin ea însăşi, eliberată de necesitatea de a mai servi creaţia care a precedat-o (textul) şi avînd doar grijă pentru creaţia viitoare (jocul).

Regia în serviciul textului

La polul opus, în anii douăzeci, Jacques Copeau proslăvea „scîndura goală”. Pentru el, scena nu trebuia să fie locul dezvoltării unui univers personal, ci un spaţiu în care textul şi actorul să fie stăpîni. Conform acestui principiu, lucrul teatral este în mod esenţial colectiv, iar regizorul nu este atotputernicul imaginat de Craig, ci un „animator” a cărui sarcină este aceea de a stabili un dialog veritabil între actor şi autor.

Sentimentul că textul este fundamentul creaţiei dramatice a dus la confruntarea frecventă cu marii autori ai trecutului şi, ca o consecinţă, la promovarea unui nou repertoriu. Din această confruntare s-a născut de multe ori o conivenţă cu un autor

preferat: în epoca noastră, Shakespeare pentru Peter Brook şi Ariane Mnouchkine, Molière pentru Antoine Vitez etc. este vorba, în această concepţie, de a lăsa textul să se dezvăluie singur, evitînd interpretarea partizană şi reducţionistă.

Această grijă se traduce şi în munca regizorului cu actorul. Acesta nu mai „impune", ci „ghidează", ca în cazul lui Grotowski, care solicită imaginaţia actorului pentru a-l angaja să exploreze personajul şi, prin el, propria experienţă de actor şi individ. Nici decorul, nici tehnica nu pot substitui arta actorului care este pe de-a-ntregul în serviciul textului. Scena devine, în felul acesta, locul unde se întîlneşte lumea imaginară a autorului, a actorului, a regizorului şi a spectatorului.

Regizor

Artist care asamblează armonios toate componentele unui spectacol de teatru: textul dramatic, jocul actorilor, scenografia, ilustraţia muzicală etc.

(Vezi şi ***Regia***)

Repertoriu

Ansamblu de piese de teatru jucate de către un singur teatru. Ansamblu de piese de teatru, care fac parte din acelaşi stil sau din aceeaşi epocă. Ansamblul rolurilor pe care un actor le-a interpretat în cariera sa.

Replică

Element al dialogului menit să anime o acţiune dramatică. Parte din rolul unui actor, constituind răspunsul la cele spuse de partenerul său.

Reprezentare

Acţiunea de a înfăţişa din nou, de a face prezentă sau sensibilă spiritului, memoriei, afectivităţii, o anumită imagine. De la sensul filosofic, mai larg, de percepţie (ca reprezentarea unui obiect prezent), la acela de imaginaţie (reprezentarea obiectului în absenţa sa), reprezentarea comportă un element

senzitiv şi unul cognitiv. Ele sînt puse în evidenţă de actul artistic – unitate a intuiţiei sensibile şi a efortului de înţelegere a materiei transfigurate sensibil. Brecht instituie („Organon") distincţia dintre trăire şi reprezentare, aceasta din urmă, semnificînd – după părerea sa – conştiinţa lucidă a scopului actului interpretativ, realizată prin aplicarea unui sistem de reguli menite să spulbere iluzia şi condiţia evazionistă a spectacolului teatral de tip clasic.

Reprezentaţie

Prezentare pe scenă a unei opere dramatice, a unui program artistic etc; spectacol.

Retorică

Artă a exprimării alese şi strălucitoare, în scopul convingerii unui auditoriu. Termen folosit atît pentru a desemna arta persuasiunii cît şi repertoriul figurilor de stil în arta exprimării. Bazat pe forţa incantatorie a cuvintelor menite să scoată auditoriul din starea de indiferenţă şi să-l cîştige afectiv, actul retoricii implică, asemenea celui poetic, o reconvertire psihologică a logicului.

Ritual

Spectacol ceremonial care pune în scenă un mit sau un eveniment cu semnificaţie sacrală. Act magic prin care forţe supranaturale, malefice ori benefice, sînt implicate într-un scenariu bine pus la punct în ceea ce priveşte desfăşurarea şi detaliile tehnice al spectacolului, aşa încît totul să pară foarte real.

Rol

Ansamblul replicilor unui personaj. Partitură scenică ce revine unui interpret într-un spectacol.

S

Sangaku

Vezi ***Nō (Teatrul Nō)***

Satiră

Scriere sau discurs, în versuri sau în proză cu intenţii moralizatoare, care ironizează ori critică virulent pe cineva sau ceva.

Sărbătorile populare

Sărbătorile populare, izvorîte din saturnaliile romane (precum „Sărbătoarea nebunilor" sau „Carnavalul"), conţineau multe elemente de teatralitate.

Bufoni şi nebuni, personaje care vor înveseli mai tîrziu scenele shakespeariene, populează acest univers burlesc.

Acestea vor fi, de altfel, şi rădăcinile farsei, care avea să apară mai tîrziu. Sărbătorile princiare, foarte vechi, descrise în secolul VI de către Grégoire de Tours, iar apoi de cronicari, sînt de fapt spectacole fastuoase pe care aristocraţii le ofereau supuşilor pentru a-şi afirma puterea. Întregul oraş devenea un imens teatru: poarta de intrare în oraş, străzile cărora defilarea cortegiilor le împrumutau decoraţiile bogate, scenele de bîlci erau amplasate la intersecţiile străzilor şi prezentau tablouri vii, uneori chiar mimate, în timp ce, pe carele în mişcare, se jucau spectacole de pantomimă în momentul în care acestea se opreau din loc în loc. Acest dispozitiv va fi utilizat în Spania sub numele de „autos sacramentales".

Scapino

Vezi ***Commedia dell'arte***

Scenariu

Acţiunea unei piese de teatru, adeseori sub forma unui sinopsis în care se găsesc indicaţiile de regie şi replicile textului dramatic respective.

Scenă

Termen care desemnează spaţiul de joc şi anexele acestuia, în raport cu sala de spectacol. Parte sau diviziune a unui act (dintr-o piesă de teatru) în care nu este prevăzută nici o schimbare în configuraţia personajelor (intrarea sau ieşirea vreunuia dintre acestea).

Scenografie

Arta de a organiza spaţiul scenic. Ansamblu de elemente (pînze pictate, practicabile, mobilier, butaforii etc.) care determină acest spaţiu.

Scenografia este o activitate complexă care cere competenţele arhitectului (atunci cînd trebuie să transforme curtea unui castel – de exemplu Palatul Papilor de la Avignon, în spaţiu teatral) şi cele ale inginerului (atunci cînd trebuie, de exemplu, să calculeze rezistenţa unui decor). Această activitate necesită cunoştinţe artistice, ceea ce a atras în lumea teatrului numeroşi plasticieni. În teatrul contemporan, scenograful nu limitează intervenţia sa la domeniul strict teatral. Îl vedem apărînd în tot felul de circumstanţe: la amenajarea unor mari expoziţii, la spectacole grandioase ocazionate de mari sărbători, la ambientarea unor interioare ale unor clădiri cu diverse folosinţe: sport, congrese etc.

Scriere dramatică

Structură literară care este construită respectînd cîteva principii dramaturgice: separarea rolurilor, dialoguri, tensiune dramatică, acţiunea personajelor.

Semn

Cea mai mică unitate a sensului, provenind din combinaţia dintre un semnificant cu un semnificat. În semiotica teatrală, planul semnificantului este constituit din materialele scenice (inclusiv inflexiunile vocii), în timp ce planul semnificatului este conceptul, reprezentarea sau semnificaţia care se adaugă semnificantului.

Solilocviu

Discursul unui personaj care-şi vorbeşte sieşi. Monolog interior. Discursul unui personaj care, chiar înconjurat de altele, este singurul care vorbeşte şi pare că nu vorbeşte decît pentru sine. Texte cu caracter de monolog.

Spaţiu luminos

Scenografia contemporană se sprijină din ce în ce mai mult pe efectele luminoase pentru a crea şi modela spaţiul. Utilizarea expresivă a luminilor (Adolphe Apia a teoretizat, la începutul secolului XX, despre forţa de expresie a luminilor), instaurează noi practici, noi estetici şi o nouă profesiune: maestrul de lumini sau light-designer-ul. Însărcinat cu concepţia acestei părţi a spectacolului, maestrul de lumini organizează iluminarea statică sau dinamică a scenei, a actorilor, a dispozitivului scenic în relaţie cu regia spectacolului. Materialul folosit este format de diferitele tipuri de reflectoare şi proiectoare, cît şi de o gamă foarte largă de lămpi.

Maestrul de lumini dispune de o largă paletă de culori obţinute graţie filtrelor de culoare. El dispune de toate nuanţele posibile prin reglarea intensităţii luminilor de la cald la rece. El poate multiplica direcţiile surselor luminoase (lateral, contre-jour, duş, plonjeu, contra-plonjeu, faţă etc.) poate varia unghiurile, poate modela deschiderea şi forma fascicolului de lumină.

Spaţiu scenic

Spaţiu propus pe scenă de către scenograf.

Spaţiu sonor

Ca şi în cazul luminii, sunetul a devenit o componentă importantă în spectacolul teatral, beneficiind de noile invenţii tehnologice în domeniul înregistrărilor şi difuzării sonore, adaptînd teatrul la mijloacele estetice, elaborate deja în cazul cinematografului. Epoca „maşinii de zgomot", a celei care producea sunetul tunetului sau al vîntului, utilizate încă din secolul XVII este acum depăşită. Materialul sonor (muzică, voci, zgomot) sintetizate sau înregistrate contribuie la crearea spaţiului dramatic. Utilizarea bandei sonore în teatru a implicat amplasarea unei întregi noi reţele şi canale de propagare a sunetului (magnetofoane, casetofoane, CD-uri, amplificatoare, pupitre de comandă, difuzoare etc.) din ce în ce mai sofisticate.

Spaţiu teatral

Evoluţia locului teatral în Occident, din antichitate şi pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, se caracterizează prin trecerea de la absenţa arhitecturii permanente la forme din ce în ce mai arhitecturate. Teatrele de piatră au înlocuit, atît în Grecia antică cît şi la Roma sau în Europa Renaşterii, efemerele construcţii de lemn care, ele însele, se succedaseră formelor originare a suprafeţelor de pămînt bătătorit. Teatrul à l'italienne este rezultatul acestui proces propriu tuturor artelor spaţiului (pictură şi sculptură mai ales), care s-au depărtat puţin cîte puţin de viaţa cetăţii. Această evoluţie arhitecturală a fost însoţită de trecerea de la scena deschisă la scena închisă, lucru care a transformat total relaţia actor-spectator şi natura iluziei. Pe cînd în Grecia publicul înconjura spaţiul de joc, la Roma acesta era în faţa spectacolului. Procesul acesta s-a repetat şi în timpurile moderne. Dacă în Evul Mediu spectatorii se plimbau liberi în jurul actorilor – situaţie pe care epoca elisabetană o reproduce în interiorul locului construit –, Renaşterea, adoptînd modelul latin, adică viziunea frontală,

taie din ce în ce mai tranşant cele două spaţii: al spectacolului şi al spectatorilor.

Cele trei mari momente ale arhitecturii teatrale – scena grecească, estradele medievale sau elisabetane şi cubul italienesc, definesc trei tipuri diferite de raporturi între actori şi spectatori.

Amfiteatrul grec (Sfera grecească)

În Grecia antică, spectatorii luau loc în ***theatron*** (locul de unde se priveşte). Ei înconjurau suprafaţa de joc.

În ***orkestra***, care era de formă circulară, jocul şi evoluţiile coregrafice ale corului se distribuiau în raport de Altarul lui Dionissos (tumulul), care marca centrul şi către care convergeau razele hemiciclului (un semicerc de 240 grade) care înconjura dispozitivul. ***Skene***, o mică construcţie rectangulară care borda tangenţial cercul ***orkestrei,*** servea de culise. Ea comunica prin trei porţi cu ***proskeionul***, o platformă destinată jocului şi puţin mai ridicată în raport cu ***orkestra***.

Locul corului în ***orkestra***, între ***skene*** şi gradene, face din el un mediator între protagonişti şi public. Prin intermediul corifeului, corul dialoghează cu protagonistul şi poate, în acelaşi timp, să se adreseze publicului (în comediile sale Aristofan recurge sistematic la acest procedeu pentru ***parabase***, corifeul exprimînd opiniile personale ale autorului). În acest din urmă caz, coreuţii se întorceau către public şi se demascau, subliniind astfel că aceste cuvinte spuse cu chipul nemascat, deschis, nu au acelaşi grad de realitate cu cele pe care le rosteau cu masca aşezată pe chip. Corul tragic, care doar prin simpla sa prezenţă accentua patetismul dramei, este un instrument al catharsisului.

Martor neputincios al dramei, el nu-şi poate exprima mila sau teama în faţa nefericirilor eroilor, emoţii pe care spectatorul trebuia să şi le descarce în timpul spectacolului. Afectele publicului sînt mediate de către cei care povestesc în cîntecul lor: coreuţii. Nimic nu poate înlocui raportul de contiguitate între coreuţi şi public, raport instaurat doar de către vechii greci. Astfel, catharsisul nu se va mai putea manifesta la fel în formele ulterioare de teatru.

Transformările romane

Încă din epoca helenistică, scena se modifică, odată cu descreşterea rolului corului. Teatrul latin – un intermediar dintre teatrul grec şi teatrul à l'italienne, atît din punct de vedere arhitectural cît şi literar – este o etapă esenţială în transformarea scenei europene. Romanii au folosit adeseori teatrele greceşti, transformîndu-le profund.

Acest nou tip de scenă va fi cea care-i va inspira pe arhitecţii Renaşterii. Circularităţii greceşti a ***orkestrei***, teatrul roman îi substituie semi-circularitatea. O astfel de transformare va avea consecinţe foarte serioase. Scena se va mări, pentru ca corul să se poată instala pe ea, abandonînd ***orkestra*** spectatorilor privilegiaţi. „Astfel – scrie Vitruviu – scena va fi mai largă decît cea a grecilor: pentru că la noi toţi artiştii îşi joacă rolul pe scenă; în timp ce pe suprafaţa ***orkestrei*** sînt amplasate locurile rezervate senatorilor." Suprafaţa de joc începe, astfel, să se decupeze de public, proces pe care teatrul de tip italian îl va continua. Teatrul pierde, astfel, funcţia sa originară de celebrare. În timp ce în Grecia spectatorii înconjurau suprafaţa de joc, scena romană nu permite nici un fel de inter-penetrare între lumea actorilor şi cea a spectatorilor.

Dacă această transformare arhitecturală are o mare incidenţă asupra raporturilor dintre actori şi spectatori, ea modifică, de asemenea, rolul corului: lipsit de un loc al său, el nu intră în scenă decît pentru părţile cîntate. Pierzînd funcţiunea sa de martor al dramei, el devine un simplu ornament, un personaj colectiv, avînd aceeaşi importanţă în cadrul ficţiunii ca şi aceea a protagoniştilor. El nu mai este, ca în Grecia antică, mediatorul dintre public şi actori.

Estradele medievale

Din Evul Mediu pînă în timpurile noastre se va continua procesul de închidere a teatrului, început în antichitatea greco-latină. În Evul Mediu teatrul nu există ca edificiu. Nu există frontieră între spaţiul locuit şi spaţiul teatral. Un spectacol se poate desfăşura în orice loc din oraş. Spectacolul din această epocă este foarte aproape de formele de teatru apropiat de ritual. Reprezentările cu spectacole după „Ramayana", în teatrul indian, se derulează, în general, conform unui itinerar

ceremonios. În acest teatru în mers, publicul se deplasează pentru a urmări spectacolul, în diferitele locuri în care acesta este reprezentat.

Evul Mediu are totuşi un loc privilegiat pentru spectacole: tîrgul. Publicul poate să se mişte în jurul actorilor pentru a urmări derularea dramei care se joacă în centru, unde sînt înălţate estradele. Construcţiile care înconjoară locul sînt utilizate pentru joc; ferestrele pot fi folosite pentru scenele la înălţime. Într-un astfel de dispozitiv toate locurile acţiunii sînt prezente pe rînd, iar actorii sînt continuu în joc, amestecîndu-se cu publicul. Unii regizori contemporani încearcă să refacă acest tip de experienţă.

Teatrul elisabetan

Încearcă să prelungească concepţia medievală a teatrului, chiar dacă dă locului teatral o formă arhitecturată. El s-a născut în curţile hanurilor, acolo unde jucau trupe ambulante, pentru că ele găsesc aici un dispozitiv propice, cît şi un public doritor de divertisment. Curtea, cu cerul liber de deasupra ei, este înconjurată de galerii etajate. Actorii îşi înalţă pe una din laturi scena. Spectatorii se instalează pe aceste galerii acoperite, în timp ce cei săraci asistă la spectacol în picioare, plasîndu-se în jurul scenei. Teatrul elisabetan este un teatru deschis, care se joacă la lumina zilei, ca şi teatrul grec şi cel medieval. Peter Brook atrage atenţia asupra acestui lucru atunci cînd afirmă: „Teatrul elisabetan pune un zid în jurul lui, dar acesta este zidul unei curţi interioare, un zid atît de natural încît viaţa se găseşte aici concentrată şi nu denaturată." Primele teatre publice construite la Londra după acest model, încă de la începutul domniei reginei Elisabeta I („The Theatre", „The Globe" etc.), au o formă circulară, eliptică sau poligonală. Acestea sînt construcţii uşoare, din lemn, destul de uşor transportabile, precum cortul circului. Abia în anul 1623, se construieşte aici primul teatru durabil.

Scena elisabetană – o estradă înconjurată de galerii – lansează un proscenium pînă în mijlocul curţii. Pe această scenă, se stabileşte cu uşurinţă o complicitate între actori şi public, care este dispus pe trei din cele patru laturi ale suprafeţei de joc. Personajul bufonului, născut direct din teatrul medieval, accentuează raportul de conivenţă cu

spectatorii. Într-o altă manieră decît corul tragediei greceşti, care prin prezenţa sa întăreşte patetismul, bufonul o zdrobeşte, atît prin giumbuşlucurile sale cît şi prin aluziile la situaţia dramatică; dotat cu un statut particular, bufonul, rămînînd tot timpul în joc, se distanţează, de fapt, cu fiecare ochiadă pe care o lansează asupra publicului.

Teatrul spaniol al Secolului de Aur

Se diferenţează puţin de teatrul elisabetan, cu care este contemporan. La sfîrşitul secolului al XVI-lea, actorii ambulanţi, în Spania, jucau în aşa-numitele ***corrales*** – curţi interioare rectangulare ale caselor sau hanurilor, curţi care erau sumar aranjate. Dispozitivul acestor ***corrales*** se aseamănă foarte mult cu cel al teatrului elisabetan: scena este o estradă care, avansînd spre patio, este înconjurată de spectatori pe trei laturi. Publicul asistă la spectacol în picioare cu faţa la estradă, în timp ce lojele, în galeriile acoperite care înconjură ***patio***, sau ferestrele şi balcoanele casei care delimitează ***corral***-ul, sînt rezervate celor bogaţi. În aceste condiţii au creat Lope de Vega, Tirso da Molina sau Calderon „comedia" – numele spaniol al piesei de teatru în timpul Secolului de Aur.

Cubul italian

Artele Renaşterii, cele ale scenei în mod deosebit, sînt remodelate conform canonului antic al Frumosului ideal, revăzut şi îndreptat în lumina modernităţii renascentiste. Arhitecţi şi autori dramatici italieni, crezînd că fac să renască „teatrul strămoşilor", crează o formă radical înnoită, atît în plan arhitectural cît şi în plan literar. Teatrul de tip italian substituie modelului sferic antic o concepţie cubică a scenei, care separă spectatorul de spectacol. Complicitatea pe care scena grecească o stabilise între actori şi public, regăsită în Evul Mediu european şi în Anglia elisabetană dispare. Cubul de tip italian pătrunde în întreaga Europă şi se impune ca soluţie de mai bine de cinci secole. Perenitatea sa, cu toate că este din cînd în cînd contestat, este semnul unei miraculoase vitalităţi.

Propagarea modelului italian

Cele două caracteristici ale teatrului de tip italian sînt scena care dă iluzia perspectivei şi sala cu mai multe etaje de

loje sau galerii dispuse în U în jurul parterului. Realizată la Veneţia pentru publicul de operă încă din anul 1671, sala de tip italian se răspîndeşte foarte repede în toată Italia. Spectatorii sînt aşezaţi în rînduri de loje suprapuse, dispuse în jurul parterului conform unui plan oval sau semicircular. „Scala" din Milano este un exemplu suficient. Grija pentru distincţia socială este manifestă în compartimentarea sălii de tip italian, în care fiecare îşi poartă rangul.

Pro sau contra modelului italian

Modelului italian i s-a reproşat ruptura dintre locul acţiunii (scena) şi spectator, contribuind astfel la dezvoltarea unei anume pasivităţi: totul lăsa să se înţeleagă că publicul nu venea la teatru decît pentru a contempla de departe un spectacol fără să se simtă deloc implicat.

Alţi critici au afirmat că modelul italian favoriza reprezentaţiile plat-realiste, care împiedicau visarea şi nu incitau la explorarea realităţii de dincolo de aparenţe, ceea ce era considerat ca fiind una din vocaţiile principale ale artei dramatice.

Alte opinii au revelat faptul că acest model antrenează o ambianţă de frivolitate şi că publicul se reuneşte la teatru mai mult pentru mondenităţi decît pentru reprezentaţie…

Sălile de teatru din secolul XIX ofereau de cele mai multe ori condiţii de audibilitate şi de vizibilitate deplorabile pentru o mare parte dintre spectatori. Din această cauză Richard Wagner a conceput cu arhitectul său, Bruckwald şi scenograful Brandt, un teatru construit după concepţii realmente revoluţionare. La Teatrul din Beyreuth totul este studiat pentru a asigura o bună receptare a spectacolului de către toţi spectatorii. În construirea lor au fost folosite şi alte tradiţii teatrale, precum cea a teatrului Nō din Japonia, ceea ce a facilitat spiritul deschis către culturile ne-europene.

Dintre toate argumentele contra sălii de tip italian, cel mai puternic a fost acela care afirmă că acest loc nu este adaptat oricărui text, oricărei dramaturgii. Cum în secolul XX teatrul cunoaşte în Occident o mare dorinţă de înnoire, o adevărată criză se deschide pentru modelul italian. În acelaşi timp, însă, acest tip de teatru este păstrat continuu şi nu încetează să inspire arta dramatică pînă în epoca modernă.

Exemplele contemporane

Printre proiectele inedite elaborate în epoca modernă figurează şi acela al unui loc extrem de suplu, capabil să capete o formă diferită pentru fiecare spectacol. Această noţiune a apărut în mod expres în scrierile lui Edward Gordon Craig, care imaginează un spaţiu gol care să permită satisfacerea fără restricţii a oricărei regii, deschisă oricărei inovaţii oricît de îndrăzneaţă ar fi aceasta. Acelaşi lucru îl sugerează şi scrierile şi proiectele lui Adophe Appia.

Profesioniştii teatrului au instituit astfel, noţiunile de teatru transformabil şi aceea de sală polivalentă.

Teatrul transformabil

Este o sală echipată în aşa fel încît spaţiul scenei şi cel al spectatorilor să poată fi adaptate în funcţie de nevoile dramaturgului. Astfel pot fi dispuse pe rînd o scenă frontală de tip italian sau o scenă centrală sau alte amenajări prevăzute în momentul construcţiei.

Sala polivalentă

Structura sa este şi mai suplă, iar ea nu serveşte numai teatrului, ci este totodată şi un loc ce poate găzdui manifestări dintre cele mai diverse. Aceste săli pot fi prevăzute cu sisteme de gradene repliabile pentru public şi sisteme de estrade, la nevoie mobile, pentru spaţiul scenei. Foarte seducătoare în teorie, aceste soluţii şi-au arătat şi limitele atunci cînd, în anii şaizeci, s-a construit un mare număr de săli polivalente. Contrar aşteptărilor, funcţionarea acestor săli s-a dovedit foarte costisitoare, iar astăzi, cu toţii şi-au dat seama că ele nu sînt perfect adaptabile, că prezintă foarte multe slăbiciuni, în mod special în ceea ce priveşte acustica, în cazul creaţiilor sofisticate sau a spectacolelor muzicale.

Noţiunea de „loc bun pentru orice” a sfîrşit prin a-şi pierde din forţă dînd naştere la polivalenţe mai reduse, care nu necesită echipamente atît de sofisticate şi scumpe şi care să fie la îndemîna tuturor colectivităţilor pentru care sînt construite.

Reabilitarea vechilor locuri

Urmare a acestor experienţe parţial eşuate, se naşte ideea utilizării de construcţii vechi, pentru a fi transformate în locuri de desfăşurare a spectacolului. Ca o regulă generală, arhitecţii

şi scenografii care studiază aceste edificii şi le remodelează pe de-a-ntregul pentru noi funcţiuni, caută să conserve caracterul lor original şi să le salveze amprenta istorică. Pentru acest gen de reabilitare, ei caută, de preferinţă, construcţii de calitate, care să reprezinte un real interes istoric.

Curtea de Onoare din Palatul Papilor de la Avignon

Aceleaşi principii au condus la reutilizarea anumitor spaţii în aer liber pentru reprezentaţii teatrale. Lucrul acesta s-a întîmplat şi în cazul Curţii Palatului Papilor de la Avignon, unde Jean Vilar instalează Festivalul de la Avignon, creat împreună cu Teatrul Naţional Popular, la puţină vreme după cel de-al doilea război mondial. Impresionat atît de majestuozitatea, cît şi de simplitatea sa, Vilar alege acest loc pentru a monta spectacole în aer liber, în contact direct cu natura şi cu cosmosul, invitînd spectatorii la meditaţie în pura tradiţie a teatrului antic grec. Acest loc impune, însă, condiţii destul de dure regiei, dar beneficiile acestui tip de reprezentaţie sînt compensatorii: datorită dimensiunilor scenei, care lasă spectacolul în întregime la vederea publicului, regia şi arta actorilor trebuie să fie exigente şi inventive.

Spectacol

Ceea ce se oferă privirii sub formă de reprezentaţie. Unul dintre cele şase elemente ale tragediei, după Aristotel, alături de personaje, cînt, elocinţă, povestire şi gîndire.

Spot

Proiector de mici dimensiuni care trimite un fascicul de lumină cu scopul de a izola un actor sau o mică parte de decor de restul elementelor scenice.

Subtext

Ceea ce nu există explicit în textul dramatic, dar este un resort al felului în care textul este interpretat de către actor.

Sufleur

Membru al trupei de teatru care are sarcina de a ajuta actorii să-şi amintească replicile, şoptindu-le acestora începutul replicilor, fără a fi auziţi de public. În vechime, sufleurul era ascuns într-o „cuşcă" aşezată în rampă, acoperită în partea ei dinspre sală, de unde acesta putea să observe întreaga scenă.

Suspans

Moment sau pasaj dramatic de natură să nască un sentiment de aşteptare neliniştită.

T

Tablou

Diviziune a unui text dramatic, bazată pe schimbarea de spaţiu sau de spaţiu-timp, dar şi pe configuraţia personajelor aflate în dialog (intrarea sau ieşirea din scenă). Constituie uneori o alternativă a diviziunii „act" sau „scenă". (Vezi cuvintele)

Tablou viu (vivant)

Tehnică scenică în care actorii, imobilizaţi într-o poză expresivă, au atitudinile personajelor unei picturi sau a unei fotografii. Folosită mai ales în dramă şi melodramă, pentru episoadele care nu se pot juca pentru amploarea lor (scene ale cîmpurilor de bătălie etc.), pentru a fixa imagini impresionante, surprinzătoare (recunoaşterea unui personaj sau surprinderea vinovaţilor etc.), sau pentru a ocoli (la vremea respectivă) interdicţia de a juca anumite scene religioase (Cina cea de taină, Crucificarea lui Iisus etc.).

Tazyeh

Vezi ***Arab (Teatrul arab)***

Teatralitate

Caracterul a ceea ce este teatral. Prin ceea ce se defineşte un spaţiu sau un eveniment ca o configuraţie de elemente stilistice şi de valori diferenţiate (costume, personaje, obiecte etc.), reglate, implicit sau explicit, de către legile sistemului teatral. Se poate vorbi, de asemenea, de teatralitatea unui costum de judecător, a unui loc sacru, a unei măşti primitive.

Teatrologie

Ştiinţă despre teatru, avînd ca obiect istoria, teoria şi estetica spectacolului şi a literaturii dramatice.

Teatru

1. La origine: punct de observare. Înrudit cu cuvîntul „teorie", înseamnă punct de vedere. Sensul de „loc de unde se poate privi" (theatron), a fost extins: edificiu construit sau amenajat pentru reprezentaţii.

2. Text scris pentru a fi pus în scenă.

Teatru în teatru

Inserarea, într-o desfăşurare dramatică dată, a unui alt text dramatic, cu sau fără legătură cu cel dintîi (de exemplu, spectacolul meşterilor din piesa lui William Shakespeare, *Visul unei nopţi de vară*).

Teatrul absurdului

Vezi ***Absurd (Teatrul absurdului)***

Teatrul de bulevard

Vezi ***Bulevard (Teatru de bulevard)***

Teatrul de păpuşi japonez

Dacă în teatrul sanscrit acţiunea este fragmentată, în teatrul de păpuşi japonez, ca şi în cel de umbre din insula Java, acţiunea este dublu reprezentată, chiar dacă nici un moment spectatorul nu poate crede că ea se derulează în mod real sub ochii lui. Teatrul de păpuşi a apărut în secolul XVII. Faptul că păpuşile sînt de talie mare, necesită o tehnică particulară: trei manipulatori acţionează păpuşa. Unul îşi trece mîna stîngă printr-o fantă practicată în spatele costumului păpuşii şi îi susţine capul. Două ajutoare, care poartă fiecare cîte o cagulă neagră, pun în mişcare mîna dreaptă şi picioarele. Toţi aceşti trei mînuitori fac posibilă o mişcare a păpuşii care să pară o fiinţă vie. Întregul text este declamat de către un recitator. Aşezat în partea din faţă a scenei, el anunţă subiectul, evocă decorul, descrie personajele care apar ca şi cum vocea sa ar provoca apariţia lor. El îşi schimbă intonaţiile şi accentele în funcţie de păpuşa a cărui text îl spune, iar faţa sa mimează atitudinile diferitelor păpuşi. Acest recitator joacă un rol

complex, din moment ce el povesteşte întîmplarea, mimînd tot ceea ce este reprezentat de către păpuşi şi cărora le spune şi textele. Acţiunea este astfel reprezentată atît prin jocul său cît şi prin cel al păpuşilor.

Teatrul de umbre

Teatrul de umbre foloseşte marionete plate, prezentate în profil, în spatele unui ecran, în faţa căruia stau spectatorii, care nu văd decît umbrele proiectate de către o sursă de lumină. Trăgîndu-şi originile din practicile magice de invocare, teatrul de umbre a avut trei mari centre: India, China şi Indonezia, de unde s-a răspîndit în Extremul Orient (Cambodgia, Tailanda), apoi în Orientul Mijlociu. De aici s-a răspîndit în Europa (în special în Italia, Germania şi Franţa), fiind la modă către sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Se disting mai multe feluri de teatru de umbre: umbre ale mîinii (în care mîinile actorilor şi degetele reprezintă personajele povestirii), umbre transparente (din hîrtie, din pergament sau din piele subţire tratată cu ulei) şi umbrele opace (din lemn, carton, piele sau metal), care, de fapt, reprezintă adevăratul teatru de umbre.

În teatrul de umbre, din Java, spectatorii contemplează şi figurinele, şi umbrele lor pe o pînză dar şi pe cel care le mînuieşte (***dalang***). Reprezentarea acţiunii este dublă dar şi de două ori ireală: o dată pentru că figurinele sînt din lemn, dar şi pentru că umbrele lor sînt imateriale. Pentru spectatorii din Java teatrul este, prin esenţă, un loc al himerelor, care nu caută nici măcar să creeze o iluzie a realităţii. El nu oferă din această realitate decît umbra reprezentărilor sale.

Teatrul european (cel occidental, în general) contemporan se apropie de dramaturgia orientală în dorinţa sa de a face un spectacol complet în care muzica, dansul şi cîntul să aibă aceeaşi importanţă pe care o are cuvîntul. Dacă autorul oriental nu se poate exprima decît în interiorul unor reguli fixe, neschimbabile, contemporanii occidentali şi-au creat propriile simboluri, pe care spectatorul trebuie să le interpreteze.

Teatrul indian

Vezi ***Indian (Teatrul indian)***

Teatrul medieval

Vezi ***Medieval (Teatrul medieval)***

Teatrul oriental

Vezi ***Oriental (Teatrul oriental)***

Tendinţele secolului XX

Întoarcerea la scena deschisă

Arhitecţii şi scenografii transformă locul (spaţiul) teatral în secolul XX, împrumutînd trăsături din modelele vechi (greceşti, elisabetane, medievale) sau orientale, întorcîndu-se în mod sistematic, la scena deschisă. Aproape toate soluţiile găsite, încearcă să unească cele două spaţii (al scenei şi al sălii), pentru a face posibil un contact direct actor-spectator. În aceste condiţii actorul şi spectatorul stau faţă în faţă, publicul înconjoară spaţiul de joc sau scena se deplasează în jurul acestuia. Unul dintre precursorii acestei revoluţii este Adolphe Apia, care a construit în 1911 un loc unic în care gradenele au fost plasate în faţa unei vaste suprafeţe de joc. Jacques Copeau concepe la Paris, la Teatrul Vieux-Colombier, o sală şi o scenă care sînt una în prelungirea celeilalte. Aceste experienţe care păstrează ideea de vedere frontală încep să se generalizeze. Cele care abolesc această viziune (teatrul rotund sau teatrul inelar) rămîn şi astăzi experimentale. În cazul teatrului rotund, cu scena în centru (rotundă, pătrată sau rectangulară), actorii sînt înconjuraţi de public. Contactul poate merge pînă la atingere, pentru a incita publicul la a participa. Primele teatre de acest fel au fost realizate la Paris, Seattle, Milano. Teatrul inelar tinde şi el să spargă bariera care separă actorii de spectatori. El este conceput cel mai adesea cu un auditorium turnant, care permite modificarea în mai multe reprize a poziţiilor actorilor şi a publicului. Plecînd de la aceste trei tipuri, toate combinaţiile sînt posibile. Walter Gropius, în Germania, trasează încă din 1924 planurile unui „teatru total”.

El înscrie o scenă circulară într-o sală în formă de cochilie, ea însăşi înconjurată de o scenă inelară. Acest studiu, care a rămas în stare de proiect, a exercitat o uriaşă influenţă asupra arhitecturii teatrale contemporane. O multiplicitate de formule scenice coexistă astăzi.

Teatrul din afara teatrelor

Rousseau condamna deja, în a sa „Scrisoare către d'Alembert" (1757), locul teatral care închide „în mod trist un mic număr de oameni într-un mic spaţiu obscur" în care stau „timizi şi imobili în tăcere şi inacţiune". Acestor triste spectacole, el voia să substituie sărbătoarea, care să adune o mulţime de oameni, care să se bucure de spectacol: „În aer liber, sub cerul liber trebuie să se adune oamenii iar soarele să luminze inocentele voastre spectacole. Puneţi în mijloc un car încoronat cu flori. Adunaţi în jurul lui oamenii şi aveţi, iată, o sărbătoare. Faceţi şi mai mult: daţi spectatorii în spectacol, faceţi-i să joace, faceţi-i să se vadă şi să se iubească unii pe ceilalţi!"

Dorinţa aceasta de a scoate reprezentaţiile din sălile de spectacol se manifestă în Europa încă de la începutul secolului XX. Locul închis în care se face teatru apărea ca rupt de societatea care îi era, de fapt, rădăcină şi sursă de viaţă. Regizorul german Max Reinhardt joacă, în 1910, în circuri şi săli de expoziţii, prezentînd tragediile greceşti în faţa a mii de spectatori. Fenomenul se intensifică în Rusia postrevoluţionară a anilor douăzeci. În Franţa, Antonin Artaud condamnă, încă din anii treizeci, teatrul instituţionalizat, în care spectatorul nu se poate simţi implicat în desfăşurarea dramei. Singul mijloc – după părerea sa – de a reda teatrului dimensiunile sale de ceremonial este acela de a amenaja hangare de mari dimensiuni după modelul bisericilor sau a marilor sanctuare din Tibet. Începîndu-şi activitatea teatrală, în clandestinitate în timpul celui de al doilea război mondial, în Polonia, Tadeusz Kantor va proceda astfel, atît ca o alegere estetică dar şi ca o necesitate. După război, începînd cu anii şaizeci, mulţi regizori, precum Julian Beck (conducătorul grupului „Living Theatre"), vor aduce teatrul în stradă sau în pieţe. Alţii,

nostalgici ai sărbătorilor religioase, merg şi mai departe ritualizînd chiar şi parcursul spectatorilor.

Teatrul oscilează astăzi între două modele: adăpost sau edificiu. Antoine Vitez este primul care a formulat această dilemă: „în adăpost – spune el – se pot inventa spaţii variate de joc şi locuire, în vreme ce edificiul impune o regie". În adăpost, regia devine o funcţie, în general, relativă. Edificiul pare a spune: „Eu sînt teatrul !", în vreme ce adăpostul sugerează caracterul tranzitoriu al codurilor reprezentaţiei. Paradoxal, întoarcerea la scena deschisă şi abandonarea locului teatral au fost dictate, în secolul XX, de către dorinţa de a reda teatrului forţa ritualului. În acelaşi timp, soluţiile antice, medievale sau elisabetane au servit ca modele experienţelor avangardiste. Astăzi, deloc paradoxal, coexistă toate aceste formule. Modernitatea cercetează toate combinaţiile posibile. Totodată, în ciuda multiplelor experienţe cu teatrul în aer liber, locul închis, edificiul, care oferă posibilităţi inepuizabile de joc şi efecte luminoase de o mare fineţe, nu şi-a pierdut deloc prestigiul. Se poate chiar afirma că este locul unde toate modelele se pot întîlni.

Thespis

Crearea artei dramatice

Către 550 îen, Thespis, un poet liric ale cărui opere nu ne-au parvenit, a început să scrie acele monodii improvizate care constituiau „episoadele" piesei antice, echivalentele actelor din teatrul occidental. El le cînta în timp ce dansa. Substituind textul improvizaţiei şi actorul profesionist oficiantului, el a creat arta dramatică. Eschil a continuat opera lui Thespis. I-a fost suficient să introducă pe cel de-al doilea actor, ceea ce a permis jocul dialogat, pentru a se naşte teatrul european, cel care funcţionează şi astăzi. Thespis a dat la Atena, în anul 534, în cadrul concursurilor dramatice, insituite de tiranul Pisistrate, prima reprezentaţie tragică din istorie, pentru care a obţinut şi premiul pus în joc.

Tip

Vezi ***Comedie***

Tiradă

Lungă suită de fraze declamate (recitate) fără întrerupere de către un personaj.

Tragedie

Asupra originilor tragediei s-au iscat întotdeauna controverse. Chiar numele său grecesc - „tragoidia" („cîntecul ţapului") pare să vorbească despre improvizaţiile religioase legate de cultul lui Dionissos, ceea ce confirmă faptul că la Atena tragediile erau reprezentate numai cu ocazia sărbătorilor consacrate acestui zeu (dionisiile). Dar se ştie foarte puţin despre ceea ce a permis trecerea textelor scurte cu o puternică tentă religioasă, la o formă de expresie cu adevărat literară (care a influenţat de altfel puternic şi epopeea), despre trecerea de la mituri (religioase sau legendare) la cernerea noilor valori morale, juridice şi civice ale democraţiei ateniene. Cert este faptul că forma tragediei, aşa cum o cunoaştem, în antichitatea greacă, se fixează definitiv în cursul secolului al V-lea îen, odată cu operele lui Eschil.

De mai bine de douăzeci şi trei de secole, de la Eschil, Sofocle şi Euripide la Corneille şi Racine, neuitîndu-i în acest parcurs pe Seneca şi Shakespeare, tragedia a permis naşterea celor mai importante capodopere ale literaturii europene. Totodată, însă, stricta sa codificare, chemată să-i asigure perenitatea, a sfîrşit prin a o sufoca şi a-i declanşa declinul în secolul al XVIII-lea. Atunci, cînd se năştea civilizaţia modernă, era nevoie de un alt tip – mai suplu şi mai realist – de a povesti oamenilor despre condiţia lor tragică.

Un gen literar major

Din antichitatea greacă şi pînă către mijlocul secolului al XVIII-lea european, tragedia a fost considerată ca fiind cel mai prestigios dintre genurile literare. Mai prestigios decît celelalte genuri poetice ca artă de ficţiune, care „imită" acţiunile oamenilor, mai prestigioasă decît comedia, care se mulţumea să ridiculizeze oamenii obişnuiţi, folosind un limbaj obişnuit. La fel de prestigioasă ca epopeea, care – şi ea – povesteşte, în versuri şi într-un limbaj nobil, măreţele fapte ale oamenilor de rang înalt. Epopeea, ca şi tragedia, avea ca

subiect fericirea şi nefericirea oamenilor, numai că ea se mulţumea să cînte faptele de vitejie ale eroilor, care erau totdeauna triumfale, în vreme ce tragedia, povestind despre destinul funest al aceloraşi eroi, avea o forţă superioară şi provoca o plăcere paradoxală: plăcerea estetică provenită din povestirea dezastrelor umane care dau naştere la emoţii extreme – frica şi mila – cu atît mai mult violente cu cît aceste funeste evenimente erau strînse într-un interval de timp redus şi aduse sub ochii spectatorilor prin reprezentaţie.

Douăzeci şi trei de veacuri de istorie

O privire mai atentă a istoriei tragediei ne face să constatăm două perioade de înflorire: Atena lui Pericle (secolul V în) şi Europa de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi pînă la sfîrşitul secolului al XVII-lea, mai cu seamă în Anglia elisabetană şi Franţa regilor Ludovic al XIII-lea şi Ludovic al XIV-lea. Faptul că aceste relativ scurte perioade şi aceste trei locuri ale Europei au dat naştere la capodopere ale acestui gen dramatic, nu înseamnă că – mai ales în lunga perioada medievală – nu s-au mai scris tragedii.

Evoluţia genului din antichitate şi pînă în secolul al XVIII-lea

Tragedia greacă

Istoria sa nu se reduce doar la aceste două date care separă „Perşii“ de Eschil (472 în – prima tragedie care s-a păstrat) şi „Oedip la Colona“ de Sofocle (401 în – ultima care s-a păstrat) şi nici la cele treizeci de piese (integrale) ale celor trei mari autori greci care au intrat în posteritate (la cei doi adăugîndu-se Euripide). Eschil, care nu a fost primul autor de tragedii (cel puţin Thespis şi Pratinas erau cunoscuţi înaintea sa), Sofocle şi Euripide care au scris fiecare în jur de o sută de piese, au avut şi rivali de temut (Ion din Chios, Nichomahos ş.a.), care au continuat cu o lungă serie de autori (Critias, Agathon, Cratinos ş.a.). S-au păstrat fragmente de tragedii a mai mult de o sută de autori, iar grecii nu au încetat să scrie tragedii, chiar şi în epoca dominaţiei romane.

Contribuţia lui Aristotel

Aristotel va trata tragedia în celebra sa „Poetica”, în care avea să se ocupe în mod special de intrigă. Reflectînd asupra ficţiunii, adică asupra celei mai bune maniere de a povesti despre fericirea sau nefericirea care seamănă cu ceea ce trăiesc oamenii, el caută să extragă din piesele lui Sofocle şi Euripide principiile unei opere reuşite. Astfel, el este primul care face din tragedie unul din genurile literare cele mai codificate. Odată cu Renaşterea aceste principii enunţate de Aristotel devin normative, operele antichităţii devenind criterii absolute ale frumosului, iar „Poetica” sa (completată şi cu cele cîteva remarci valabile ale lui Horaţiu din „Arta poetică”, privind teatrul) avea să fie considerată un codex peste care nu se putea trece.

Tragedia latină

Nu se rezumă doar la Seneca (sec. I en), singurul autor ale cărui lucrări s-au păstrat integral. Fragmente de tragedii scrise de Livius Andronicus, Naevius sau Ennius (sec. III în), Pacuvius şi Accius (sec. II în), ne-au parvenit, iar obişnuinţa de a scrie tragedii a fost păstrată în Imperiul Roman doar ca exerciţiu de şcoală.

Din Italia în Franţa şi Anglia

Practicarea acestui gen nu a fost întreruptă decît în perioada Evului Mediu. Tradiţia acestui gen a fost redescoperită de către artiştii Renaşterii italiene care, traducîndu-l pe Seneca, au început ei înşişi să scrie tragedii (la început, inspirate de acesta). Din Italia practica de a scrie tragedii s-a răspîndit în toată Europa. Doar Spania a rămas departe de acest lucru. Ea a rămas credincioasă genului ei favorit – comedia – o formă suplă care avea subiecte lejere dar şi drame dintre cele mai „negre”. Peste tot în Europa, însă, genul înflorea.

În Anglia şi în Franţa, capodoperele lui Shakespeare, ale lui Corneille şi Racine vorbesc despre bogăţia acestui gen dramatic în cele două ţări. În jurul lui Shakespeare, s-a creat o întreagă pleiadă de autori care au scris tragedii de foarte mare calitate: Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Cyril Tourneur,

John Webster, Ben Jonson, Philip Massinger ş.a. Descoperim acum, după trei secole de uitare o întreagă serie de autori de tragedie şi faptul că Pierre Corneille nu a fost decît cel mai remarcabil dintr-o serie de mari autori: Jean de Rotrou, Tristan L'Ermite, Isaac Du Ryer, cît şi faptul că Jean Racine, în generaţia imediat următoare, a fost de-a dreptul concurat de către Claude Boyer, Philippe Quinault şi Thomas Corneille.

Tragedia umanistă

Subiectul acestui tip de tragedie se bazează pe o mare varietate de întîmplări – lovituri ale destinului asupra unor personaje de rang înalt, pe care aceştia le provoacă prin imprudenţa sau din pricina pasiunilor lor excesive –, iar maniera de a trata subiectul rămîne aceeaşi: totul era dinainte stabilit, iar piesa nu făcea altceva decît să arate nefericirea parcursă de aceştia prin dezbateri retorice, reflexii filosofice şi morale, lamento-uri lirice, monoloage elegiace sau pompoase cîntece sentimentale, toate ducînd la un deznodămînt funest. Puternica amprentă moralizatoare, jocul static, juxtapuneri de tablouri şi înlănţuirea riguroasă a scenelor, încărcătura poetică excesivă, acestea sînt cîteva din trăsăturile esenţiale ale acestei tragedii.

Concepută pentru o elită, tragedia umanistă nu a supravieţuit în competiţia cu reprezentaţiile populare. A pierdut, în primul rînd, din caracterul său static (corurile au fost primele care au dispărut), prin apariţia luptelor, a sinuciderilor, violurilor, mutilărilor de tot felul, asasinatelor etc. Gustul pentru scenele violente a adus cu sine şi o modificare a alegerii subiectelor pieselor, de multe ori împrumutate din proza vremii. În acelaşi timp tragedia nu mai respectă regula celor trei unităţi.

Tragi-comedia este o invenţie a secolului XVI, care se inspiră constant din proză şi, mai ales, din romanele de aventuri, cu cavaleri de care femeile se îndrăgostesc cu patimă, în care moartea pîndeşte la fiecare pas şi al căror final este întotdeauna fericit. În aceeaşi perioadă apare şi un alt gen, mult gustat de marele public: pastorala, al cărui unic subiect este dragostea, iar acţiunea piesei este puternic structurată de principiul îndrăgostirilor în lanţ.

Către anul 1640, cînd Pierre Corneille scrie, după succesul cu „Cidul", o serie de piese istorice, tragedia nu mai este doar o poveste a unei mari nefericiri, ci punerea în scenă a unei acţiuni eroice, implicată într-un conflict politico-amoros, deasupra tuturor lucrurilor planînd spectrul morţii. Soluţia funestă nu mai este, de acum încolo, o necesitate. Pierre Corneille şi Jean Racine îşi fundamentează tragedia pe o concepţie a genului tragic care nu mai înseamnă strivirea omului, ci, mai ales, conflictele sale interioare insolubile. Eroul nu poate să se elibereze decît prin depăşirea acestora sau prin moarte.

Scleroza regulilor

Paradoxal, chiar această codificare a tragediei, care a permis, în timpul Renaşterii şi în secolul al XVII-lea, regăsirea secretului (şi nu a spiritului) tragediei antice dar şi de a fi foarte valoroasă la rîndul ei, a sfîrşit printr-o lentă agonie a genului, începînd cu secolul al XVIII-lea.

Un cadru prea rigid

Atît de suplă încît să permită unor genii ca Shakespeare, Corneille sau Racine să se exprime în cadrul fixat de Sofocle şi Euripide, tragedia era totuşi prea rigidă pentru a se putea adapta condiţiilor istorice şi sociale, cu totul şi cu totul noi din secolul XVIII. Moda imitării anticilor avea să înceteze a mai fi o bună bază a creaţiei estetice. De aceea, diferitele forme de dramă au părut a fi mult mai adaptate la civilizaţia modernă, suplinind, astfel, rapid tragedia.

Modelul francez

Ruptura era atît de inevitabilă încît modelul francez al tragediei fusese puternic codificat în secolul XVII. Rivalizînd cu Italia pentru a acapara moştenirea antică, teoreticienii francezi – în special Boileau – s-au arătat a fi mai aristotelici decît Aristotel, căutînd în „Poetica" reguli care nici nu figurează aici. Nicăieri Aristotel n-a afirmat că obiectul tragediei ar fi educaţia morală şi nici că tragedia trebuie să se supună regulei celor trei unităţi. Vorbind despre frică şi milă şi de purificarea prin aceste emoţii (catharsis), Aristotel n-a avut, desigur, în vedere ideea purificării morale, aşa cum au crezut aproape toţi cei care l-au interpretat în fel şi chip în Renaştere.

El a reflectat asupra plăcerii pe care o produce tragedia (frica şi mila nu pot produce plăcere dacă nu sînt purificate prin distanţarea permisă de reprezentaţia teatrală). Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul regulei celor trei unităţi: Aristotel n-a insistat decît asupra unităţii de acţiune, vorbind despre unitatea de timp doar accidental („tragedia încearcă pe cît posibil să dureze atît cît ţine o mişcare de revoluţie a soarelui sau doar cu puţin mai mult"), şi lucrul acesta pentru a marca diferenţa dintre tragedie şi epopee, care „nu are limită de timp". De asemenea, Aristotel nu vorbeşte de apropierea timpului acţiunii fictive de timpul reprezentaţiei efective. În ceea ce priveşte unitatea de loc, lucrurile sînt aceleaşi. Se poate spune că această supra-codificare, care a permis atît lui Corneille cît şi lui Racine să scrie drame extrem de concentrate în jurul unui conflict, a accentuat rigiditatea acestui gen, rigiditate care a dus, încet-încet, la dispariţia tragediei.

Tragi-comedie

Specie a genului dramatic, în care desfăşurarea conflictului tragic este contrapunctată cu elemente comice, iar deznodămîntul este fericit. Amestec de întîmplări serioase şi amuzante.

(Vezi şi ***Tragedie***)

Tramă

Intrigă, ţesătură de peripeţii.

Transfigurare

Procedeu specific procesului de creaţie prin intermediul căruia elementele realităţii exterioare, distilate de viziunea, imaginaţia şi puterea de expresie a artistului, se transformă într-o realitate nouă, spiritual-afectivă: opera de artă.

Travestire

Vezi ***Deghizare***

U

Unitatea de acţiune

Caracterul unei piese de teatru a cărei materie narativă se organizează în jurul unei întîmplări sau povestiri principale la care intrigile anexe sînt ataşate în mod logic.

Unitatea de loc

Caracterul unei piese de teatru care se derulează în acelaşi loc sau, în cazul schimbărilor de decor, în locuri care au legătură între ele.

Unitatea de timp

Caracterul unei piese a cărei acţiune se derulează pe o durată care nu depăşeşte pe aceea a reprezentaţiei, sau aceea a unei rotaţii a pămîntului în jurul axei sale (o zi şi o noapte).

V

Varietăţi (Spectacol de varietăţi, Varieteu)

Spectacol care conţine numere recreative (scheciuri, dansuri, cîntece, numere de acrobaţie sau de magie etc.).

Vodevil

Comedie uşoară, cu o intrigă abilă de un comic, uneori, grosolan, pigmentată cu cuplete satirice în versuri, cîntate pe o melodie cunoscută. Numele de vodevil era dat altă dată unor cîntece satirice vizînd persoane sau întîmplări din actualitatea imediată. În legătură cu originea cuvîntului, se spune că Olivier Basselin din Val sau Vau de Vire, o localitate din Normandia, compunea, pe la mijlocul secolului al XV-lea, bînd împreună cu prietenii, cîntece satirice care s-au răspîndit în ţinuturi din ce în ce mai îndepărtate, etimologia cuvîntului pierzîndu-se cu timpul. Însăşi pronunţarea vau-de-vire a denumirii speciei respective, părînd greoaie, a fost înlocuită cu „vaudeville". Începînd cu secolul XVIII, vodevilurile au fost intercalate în piesele de teatru reprezentate prin iarmaroace (numindu-se pe vremea aceea „comedii cu vodeviluri"). De fapt, numai în ianuarie 1792, epoca inaugurării sălii Vaudeville din Paris, numele de vodevil a început a fi dat pieselor jucate acolo şi apoi şi altora de acelaşi fel. În secolul XIX, termenul a căpătat sensul de „piesă de teatru cu cuplete", iar la începutul secolului XX, l-a dobîndit pe cel de „comedie cu intrigi".

Cunoscuţi autori de vodeviluri sînt autorii francezi Georges Duval, Eugène Scribe, Eugène Labiche, Georges Fezdeau, iar în literatura română, Vasile Alecsandri, Matei Millo, Costache Caragiale.

Cîteva biografii

ARISTOTEL (384 – 322 î.Hr.)

Filosof grec. Spirit de formaţie enciclopedică, fondatorul şcolii peripatetice din cartierul Lykeion (Liceul) din Atena şi al logicii formale ca ştiinţă. A fost elevul lui Platon şi preceptor al lui Alexandru cel Mare. Operă de mare diversitate, cuprinzînd discursuri cu caracter retoric (***Elogiul lui Platon, Elogiu către Alexandru***), dialoguri (***Despre filozofie, Despre poeţi***), tratate (***Constituţia atenianã, Istoria animalelor, Despre cer***), scrieri esoterice (***Metafizica, Fizica, Despre suflet, Politica, Analitica, Retorica***). În ***Poetica***, Aristotel concepe arta ca „mimesis", atribuindu-i capacitatea de a reprezenta universalul, defineşte tragedia ca fiind „mai filosofică şi mai aleasă decît istoria", se preocupă de natura inspiraţiei artistice şi a actului de creaţie, de efectul emoţional al operei de artă în teoria „katharsis"-ului – purificarea de pasiuni. ***Poetica*** este primul text fundamental al esteticii teatrale europene.

APIA, Adolphe (1862 – 1928)

Om de teatru elveţian. Preocupat, în mod special de noutatea pe care o oferea creaţia muzicală wagneriană, a creat pentru aceasta, scenografii şi montări îndrăzneţe, teoretizînd, totodată, conceptul modern de imagine teatrală. A încercat să promoveze un tip de notaţie regizorală, asemănătoare partiturii muzicale. A creat scenografii în care să se regăsească, atît actorii cît şi spectatorii, în interiorul aceluiaşi spaţiu dramatic. A scris importante lucrări teoretice (***Punerea în scenă a dramei wagneriene, Muzică şi înscenare***). Fără îndoială, însă, opera sa capitală este ***Opera de artă vie***, apărută în anul 1921.

ARTAUD, Antonin (1896 – 1948)

Poet, dramaturg, actor de teatru şi film, teoretician francez. Debutează în poezie în anul 1924, cu volumul ***Tric-tracul cerului***. Ca actor, debutează în regia lui Charles Dullin. Face filme cu regizorii avangardei franceze. Activează în mişcarea suprarealistă pe care o părăseşte în 1926, cînd crează Teatrul „Alfred Jarry", pentru care scrie texte teoretice, pune în scenă şi joacă. După ce în anul 1932 publică eseul ***Teatrul cruzimii – Primul manifest***, în anul 1938 adună în volumul ***Teatrul şi***

dublul său textele sale teoretice despre o nouă viziune asupra teatrului. Unii istorici îl consideră o operă nesistematizată, dar manifestul în sine este revoluţionar ca previziune a dezvoltării teatrului. Artaud atacă teatrul psihologic şi naturalist, subordonarea spectacolului faţă de literatură, pretinzînd descoperirea unui limbaj independent al formelor elementare. El relevă forţele sensoriale ale corporalităţii, teoretizînd instaurarea unei noi relaţii între spectacol şi spectator. Activitatea şi teoriile sale au influenţat decisiv destinul spectacolului de la mijlocul secolului XX, fiind, alături de Brecht, principalul precursor al teatrului contemporan.

BECKETT, Samuel (1906 – 1989)

Prozator şi dramaturg irlandez. Se stabileşte în Franţa în anul 1938. Este unul din principalii reprezentanţi ai „teatrului absurdului" (***Aşteptîndu-l pe Godot, Sfîrşit de partidă, O, ce zile frumoase, Ultima bandă, Act fără cuvinte*** ş.a.). A obţinut în anul 1969 Premiul Nobel pentru literatură. Viziunea sa tragic-grotescă asupra unei lumi în descompunere face ca personajele să-şi piardă identitatea şi să se dilueze în interiorul unor scenografii ale derizoriului. Peter Brook: „Doi oameni care stau sub un copac, un om care se înregistrează pe benzi de magnetofon, o femeie cufundată în nisip pînă la brîu, o mamă şi un tată în pubele, trei capete în borcane – sînt pure invenţii, imagini noi, clar definite, şi sînt pe scenă ca nişte obiecte. Sînt maşini de teatru"…

BROOK, Peter (n. 1925)

Regizor englez. În 1947, director de scenă la Covent Garden Opera House. În 1962, codirector împreună cu Peter Hall şi Michel Saint-Denis la Royal Shakespeare Company. Semnează numeroase spectacole cu texte din Jean Anouilh, Bernard Show, Dostoievski, Peter Weiss şi J. P. Sartre. Este cunoscut, mai ales pentru montările sale shakespeariene (***Măsură pentru măsură***, ***Regele Lear***, ***Visul unei nopţi de vară***, ***Hamlet, Furtuna***). În prezent conduce un Laborator internaţional de cercetări teatrale (la Paris). Experienţele sale din domeniul regiei, muncii cu actorul, relaţiei spectacol-spectator etc., sînt cuprinse în fundamentala sa carte, ***Spaţiul gol***.

BRECHT, Bertold (1898 – 1956)

Poet, dramaturg, regizor şi teoretician german. Autor a numeroase piese de teatru: ***Baal*** (1922), ***Tobe în noapte*** (1920) – considerată de istorici prima expresie a aşa numitului „teatru epic", ***Un Om egal un Om*** (1925), ***Opera de trei parale*** (1928), ***Teroare şi mizeriile celui de-al III-lea Reich*** (1938), ***Viaţa lui Galilei*** (1939), ***Mutter Courage*** sau ***Anna Fierling şi copiii ei*** (1939), ***Omul cel bun din Sîciuan*** (1939), ***Domnul Puntilla şi sluga sa Matti*** (1940), ***Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*** (1941). Propune, în ***Micul Organon***, dramaturgia epică, adică excluderea progresivă a iluziei din actul teatral, pretinzînd publicului răspunsuri şi atitudini proprii la acţiunea teatrală care se defăşoară în prezenţa sa. Dramaturgia şi teoriile sale au influenţat arta spectacolului teatral din secolul XX.

CEHOV, Anton Pavlovici (1860 – 1904)

Prozator şi dramaturg rus. Debutează în anul 1880, la reviste umoristice, cu schiţe şi povestiri. Primul volum de proză a apărut în 1886, iar pînă la sfîrşitul secolului a scris numeroase povestiri şi nuvele: ***Stepa, În depărtare, Salonul nr.6, Povestea unui necunoscut***. Dintre piesele de teatru care i-au adus notorietatea, sînt de amintit: ***Ivanov*** (1887), ***Ursul*** (1888), ***Cîntecul lebedei*** (1886), ***Nunta*** (1889), ***Tragedian fără voie*** (1889), ***Unchiul Vanea*** (1890), ***Jubileul*** (1891), ***Pescăruşul*** (1895), ***Trei surori*** (1901), ***Livada cu vişini*** (1904). În dramele scrise în ultima parte a vieţii, destul de asemănătoare prin atmosferă şi structură prozei, Cehov configurează cu subtilitate psihologia lumii provinciale. Personajele trăiesc cu convingere în lumea lor presupusă, ideală, cu orizonturi ale speranţei tot timpul proaspete. De aici, uneori şi absurdul situaţiilor, tragi-comicul şi lirismul suav cu care autorul îşi investeşte personajele.

CERVANTES, Saavedra Miguel de (1547 – 1616)

Prozator şi dramaturg spaniol. Una dintre personalităţile cele mai importante ale culturii europene şi universale. Studii umaniste la universităţile din Alcala şi Salamanca, unde tatăl său peregrina ca medic. Duce o viaţă aventuroasă, participînd

printre altele la bătălia navală de la Lepanto, în 1951, unde este grav rănit, la campania din Tunis (1573), iar la întoarcerea în Spania este răpit de piraţi şi dus ca sclav în Alger. În timpul campaniilor din Italia îşi formează o solidă cultură literară, citind Horaţiu, Virgiliu, Castiglione, Torquato Tasso.

În anul 1605 apare prima parte a operei sale capitale, ***Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha***. Nu are vreme să se bucure prea mult de succesul acesteia pentru că, bănuit de asasinat, întrucît a adăpostit un muribund rănit într-un duel, suferă grave urmări judiciare.

În anul 1613, apare cealaltă operă de referinţă din creaţia sa literară: ***Nuvele exemplare***.

Partea a doua a romanului ***Don Quijote***, apare în 1915.

Romanul ***Muncile lui Persiles şi Sigismonde***, apărut postum, este şi testamentul poetic al lui Cervantes.

Opera sa este o sinteză a prozei spaniole din „secolul de aur", este o frescă a societăţii timpului său. În opera sa „grotescul himeric şi cel teluric stau într-un echilibru constant cu sublimul" (George Călinescu).

CORNEILLE, Pierre (1606 – 1684)

Dramaturg francez. Creator al tragediei clasice franceze. Reprezentarea piesei ***Cidul***, declanşează disputa cu Academia Franceză, ceea ce îl impune atenţiei publice. Personajele sale din ***Horace*** (1640), ***Cinna*** (1640), ***Polyeucte*** (1642), ***Rodogune*** ((1645) sînt stăpînite de sentimentul onoarei şi al gloriei, sînt implicate în conflictele dintre datorie şi pasiune, conflicte din care ies prin raţiune, voinţă şi virtute. În ediţia din 1660 a operelor sale, Corneille publică şi trei „discursuri" în care îşi exprimă şi ideile sale teoretice privitoare la teatrul epocii sale: ***Discurs despre utilitatea şi părţile poemului dramatic, Discurs depre tragedie şi Discurs despre cele trei unităţi***.

CRAIG, Gordon Edward (1872 – 1966)

Actor, regizor, scenograf şi teoretician englez. În anul 1905 publică lucrarea ce avea să ilustreze teoriile sale în privinţa teatrului modern, ***Arta teatrului***, concepută ca un dialog dintre un regizor şi un amator de teatru. Este prima

lucrare teoretică ce pune în discuţie arta regiei, ca artă creatoare a spectacolului în condiţiile unei teatralităţi eliberate de servituţile faţă de text. Face, totodată, precizări importante în ceea ce priveşte arta actorului propunînd conceptul de „supramarionetă". Pune, în acelaşi timp, problema scenografiei, propunînd decoruri stilizate, epurate de cultul imitaţiei realiste. Se stabileşte, în 1908, la Florenţa, unde editează revista „The Mask", unde, în numărul 2, apare eseul său ***Actorul şi supramarioneta***. Alte lucrări teoretice: ***Spre un teatru nou*** (1913), ***Marioneta*** (1918), ***Teatrul de avangardă*** (1921), ***Cărţi şi teatre*** (1925). A pus în scenă drame de Ibsen, comedii de Shakespeare. A montat *Hamlet*, la Teatrul de Artă din Moscova.

ESCHIL (c.525 – 456 î.Hr.)

Poet tragic grec. Clasic al dramaturgiei universale. A fost supranumit „părintele tragediei greceşti". Este cel care a fixat definitiv structura tragediei, a restrîns importanţa corului, prin introducerea celui de al doilea actor (a acceptat, după modelul lui Sofocle, şi prezenţa celui de al treilea actor), a contribuit decisiv la perfecţionarea măştilor şi a costumelor personajelor, a dat mai multă importanţă esteticii spectacolului. Opera: ***Perşii, Cei şapte contra Tebei, Prometeu înlănţuit, Rugătoarele***, trilogia ***Orestia*** (*Agamemnon, Hoeforele şi Eumenidele*).

EURIPIDE (c.480 – 406 î.Hr.)

Poet tragic grec. Clasic al dramaturgiei universale. A adus modificări notabile în creaţia dramatică a epocii prin folosirea mai accentuată a prologului, prin folosirea procedeului „deus ex machina" în finalul acţiunii dramatice, cît şi prin diversificarea acţiunii, adăugînd episoade secundare. Dramaturgia sa se remarcă prin supleţe, limbaj elevat şi stil. Opera: ***Alcesta, Medeea, Hippolytos, Troienele, Ifigenia în Taurida, Electra, Oreste, Ifigenia în Aulida.***

GOLDONI, Carlo (1707 – 1793)

Autor dramatic italian. Voltaire l-a numit „Molière al Italiei". În anul 1748 renunţă la avocatură şi se alătură, ca actor, mai multor trupe de teatru. În 1762, se stabileşte

definitiv la Paris, unde este director la Théâtre des Italiens, scriind totodată piese pentru actorii de la Comédie Française. A reformat commedia dell'arte, eliminînd improvizaţia, miraculosul şi declamaţia, personajul-tip şi măştile acestuia. Lucrul acesta l-a adus în opoziţie faţă de Carlo Gozzi şi susţinătorii commediei dell'arte. A scris peste 120 de piese în limbile italiană şi franceză. Printre ele: ***Slugă la doi stăpîni, Cafeneaua, Hangiţa, Bădăranii, Gîlcevile din Chioggia.*** Teatrul lui Goldoni impresionează prin forţă evocatoare, dinamism şi vervă satirică de sorginte populară. Memoriile sale sînt un extraordinar document despre teatrul secolului XVIII.

GOZZI, Carlo (1720 – 1806)

Scriitor italian. Este creatorul feeriei dramatice, extrăgîndu-şi subiectele din basme, povestiri şi poveşti pentru copii (***Dragostea celor trei portocale, Turandot, Corbul*** ş.a.), în care propune tehnicile commediei dell'arte: improvizaţia, umorul sarcastic, măştile. Adversar al lui Goldoni şi Chiari, a apărat tradiţiile literare italiene şi commedia dell'arte, purtînd înverşunate polemici pe această temă (***Memorii inutile***).

GROTOWSKI, Jerzy (1933 – 1999)

Regizor şi teoretician de teatru polonez. În 1959 fondează la Opole, Teatrul laborator, care în 1965 se mută la Wroclaw sub denumirea de Institutul de Cercetări în arta actorului. Aici Grotowski crează o şcoală de teatru, în care accentul este pus pe forţa de evocare a trupului uman. În acelaşi timp, Grotowski schimbă din temelii raportul scenă/sală, spectacol/spectator. Este autorul lucrării teoretice fundamentale pentru teatrul modern, ***Teatrul sărac*** (1968), în care îşi expune pe larg sistemul său teatral. Dintre montările sale mai importante: ***Cain*** de Byron, ***Kordian*** de Slowacki, ***Acropolis*** de Wyspianski, ***Dr. Faustus*** de Marlowe, ***Prinţul statornic*** de Calderon-Slowacki.

IONESCU, Eugen (1912 – 1994)

Dramaturg francez de origine română. Încă din tinereţe se remarcă prin studii şi eseuri teoretice de mare răsunet (***Nu,***

1938). În anul 1938 se stabileşte definitiv în Franţa. Este considerat părintele teatrului absurdului, prin piesa sa de debut, ***Cîntăreaţa cheală*** (1950). Preluînd teme ale „teatrului cruzimii", teoretizat de Artaud sau ale suprarealismului, la vremea aceea foarte activ, dar şi ale literaturii române (în mod special Caragiale şi Urmuz – automatismele verbale, situaţiile paradoxale, grotesc-absurde, coşmareşti), Ionescu eliberează textul dramatic de convenţiile tradiţionale, propunînd o viziune „violent comică, violent tragică" – după cum însuşi afirmă – asupra existenţei. Personajele sînt construite tocmai pe dificultăţile lor de a comunica, pe lipsa cauzalităţii acţiunilor lor. Opera: ***Lecţia*** (1951), ***Scaunele*** (1952), ***Victimele datoriei*** (1953), ***Ucigaşi fără simbrie*** (1959), ***Regele moare*** (1959), ***Rinocerii*** (1960), ***Setea şi foamea*** (1966).

LOPE DE VEGA (1562 – 1635)

Dramaturg, poet şi prozator spaniol. Exponent al Renaşterii spaniole, alături de Cervantes. A creat o importantă operă dramatică (aproximativ 1800 de piese de teatru, din care astăzi se mai păstrează 500), în care a refuzat limitările clasice ale principiului celor trei unităţi. Subiectele pieselor sale de teatru sunt extrase din realitatea Spaniei timpului său, din istoria recentă sau mai îndepărtată, din tradiţiile şi obiceiurile poporului spaniol. Din vasta sa creaţie dramatică se disting capodoperele: ***Peribañez, Fîntîna turmelor, Cîinele grădinarului***. Un document de o extraordinară importanţă în privinţa concepţiei sale despre teatru îl constituie ***Noua artă de a scrie comedii***.

MEYERHOLD, Vsevold Emilievici (1874 – 1942)

Actor, regizor, teoretician, pedagog, director de teatru rus. Debutează în lumea teatrului alături de Stanislavski, la Teatrul de Artă din Moscova, lucrînd ulterior la studioul înfiinţat de acesta din urmă. În anul 1913 înfiinţează propriul său studio de teatru. Meyerhold susţine caracterul convenţional al spectacolului, combătînd identificarea sa cu viaţa. Creaţia sa regizorală trece prin mai multe etape (stilizarea, grotescul, constructivismul), distingîndu-se prin spectacole cu mari

virtuţi plastice, iar după revoluţia bolşevică din 1917, redescoperă formele de teatru popular în spectacole precum ***Balgancik*** de Aleksandr Blok. Se preocupă, în mod special, de expresivitatea actorului propunînd în acest sens teoria „biomecanicii". Dintre montările sale mai importante: ***Heda Gabler*** de Ibsen, ***Don Juan*** de Moliere, ***Mascarada*** de Lermontov, ***Revizorul*** de Gogol. Şi-a expus principiile estetice asupra artei spectacolului în volumul ***Despre teatru***.

MOLIÈRE (pseudonimul lui Jean-Baptiste Poquelin) (1622 – 1673)

Actor, regizor şi dramaturg francez. Este reprezentantul cel mai important al comediei clasice franceze, pe care a ilustrat-o, utilizînd modalităţi diferite ale comediei precum farsa, în ***Şcoala bărbaţilor, Doctor fără voie, Vicleniile lui Scapin***, tragi-comedia în ***Amanţii magnifici***, comedia muzicală cu interludii pentru balet în ***Căsătoria forţată***, ***Pastorala comică***. Creaţia sa dramatică durabilă este caracterizată prin influenţele commediei dell'arte, ale farselor populare sau comediei de intrigă. Din această categorie fac parte capodoperele: ***Preţioasele ridicole, Şcoala femeilor, Don Juan, Mizantropul, Avarul, Tartuffe, Burghezul gentilom, Femeile savante, Bolnavul închipuit***.

Ideile sale despre arta teatrului sînt cuprinse în prefeţele la ***Tartuffe*** şi ***Preţioasele ridicole***, cît şi în două piese scurte – ***Critica Şcolii nevestelor*** şi ***Improvizaţia de la Versailles***.

PIRANDELLO, Luigi (1867 – 1936)

Prozator, dramaturg, om de teatru italian. Este unul dintre creatorii teatrului modern european. După debutul său ca poet, obţine succese remarcabile cu proza sa. Teoretizează despre arta literară în volumele ***Arta şi ştiinţa*** şi ***Umorismul***. Convertit la dramaturgie, Pirandello repune în discuţie raporturile dintre adevărul fiinţei şi rolul său social, recurgînd la formula „teatru în teatru" şi cea a teatrului cu măşti, ilustrînd astfel multiplicitatea adevărului despre fiinţa umană. În volumul ***Măşti dezgolite*** îşi adună piesele de teatru cele mai reprezentative din creaţia sa de maturitate: ***Şase personaje în***

căutarea unui autor, Henric al IV-lea, Să-i îmbrăcăm pe cei goi, Omul cu floarea în gură, Astă seară se improvizează, Liola.

PISCATOR, Erwin (1893 – 1968)

Regizor şi director de teatru german. Este fondatorul ideii de teatru politic şi autorul unor spectacole „documentare", care prin diverse mijloace explică publicului evenimentele politice, care au fost sursa de inspiraţie a piesei de teatru respective. Adaptează autori clasici în vederea aceleiaşi viziuni politic-documentare aşa cum s-a întîmplat cu montarea piesei ***Hoţii*** de Schiller. La venirea naziştilor la putere în Germania se exilează în S.U.A., unde înfiinţează celebra şcoală The Dramatic Workshop. După război, se reîntoarce în Germania unde îşi continuă opera regizorală şi pedagogică. Dintre montările sale celebre: ***Rasputin*** de A. Tolstoi, ***Muştele*** de J.P. Sartre, ***Biedermann şi incendiatorii*** de Max Frish, ***Ancheta*** de Peter Weiss. Concepţiile şi teoriile sale despre teatru sînt cuprinse în volumul ***Teatrul politic***, apărut în anul 1929.

RACINE, Jean (1639 – 1699)

Dramaturg francez. Este, alături de Pierre Corneille, fondator al teatrului clasic francez. Datorită educaţiei janseniste îşi construieşte o bogată cultură, fondată pe cunoaşterea istoricilor şi tragicilor greci antici. Tragediile sale au subiecte mitico-istorice şi de inspiraţie biblică, respectînd cu stricteţe principiul celor trei unităţi. Personajele sale sînt într-o continuă luptă cu ele însele şi cu destinul lor implacabil. Intensitatea dramatică rezidă din simplitatea mijloacelor compoziţionale, atenţia autorului fiind concentrată asupra eroilor principali şi a pasiunilor devoratoare ale acestora. Opera: ***Andromaca*** (1667), ***Britannicus*** (1669), ***Bérénice*** (1670), ***Ifigenia în Aulida*** (1674), ***Fedrea*** (1677), ***Esthera*** (1689), ***Athalie*** (1691).

SHAKESPEARE, William (1564 – 1616)

Dramaturg şi poet englez. În 1592 vine la Londra şi nu după mult timp devine actor în trupa lui Richard Burbage, pentru care începe să scrie piese de teatru, la început prelucrări după piese mediocre, a căror identitate este astăzi pierdută, pe

care le tratează cu genialitate. Din această perioadă datează două mari poeme care s-au păstrat: ***Venus şi Adonis*** şi ***Lucreţia*** dar şi partea a II-a şi a III-a din ***Henric VI***, ***Comedia Erorilor*** şi ***Titus Andronicus.*** Devine proprietar asociat al teatrului The Globe în anul 1597, teatru numit ulterior, sub protecţia regelui Iacob I „The King's Men". Pentru acesta va scrie piesele istorice ***Henric IV, Henric V, Richard II, Richard III, Henric VIII.*** Tot din această perioadă datează şi comediile ***Visul unei nopţi de vară*** şi ***Nevestele vesele din Windsor***. Va continua această serie cu ***Mult zgomot pentru nimic, Noaptea regilor, Cum vă place,*** la care se vor adăuga marile drame: ***Iuliu Cezar, Romeo şi Julieta*** şi ***Hamlet***. Urmează apoi marile tragedii: ***Othello, Mackbeth*** şi ***Regele Lear.*** Ca un testament, spre sfîrşitul vieţii scrie ***Furtuna***, unul dintre cele mai jucate texte dramatice din istoria teatrului. În 1599 se retrage în oraşul său natal, Stratford unde se stinge din viaţă. Pentru Shakespeare, în consens cu filosofia anticilor, reactualizată de gînditorii Renaşterii, omul este o quintesenţă a energiilor cosmice, devorat de tensiuni lăuntrice şi de pasiuni devoratoare care, în momentele sale de introspecţie, reintră în coordonatele condiţiei umane. Christoph Wieland, primul traducător al operei shakespeareene în limba germană: „Shakespeare este acel poet care, de la Homer încoace, a cunoscut mai bine pe oameni, de la regi la cerşetori, de la Iuliu Cezar la John Falstaff şi care i-a văzut cu o putere a intuiţiei rareori întîlnită."

SOFOCLE (c. 495 – 405 îen)

Poet tragic grec. Clasic al dramaturgiei universale. Scrie tragedii de inspiraţie mitologică, în care personajele sînt caracterizate prin voinţă puternică şi sentimente justiţiare împinse pînă la ultimele consecinţe. Prin introducerea celui de al treilea actor şi mărirea numărului coreuţilor, Sofocle dă mai mult dinamism şi supleţe acţiunii dramatice, acţiune care are o structură mai savantă şi este bogată în evenimente şi neprevăzut. Diminuînd importanţa zeilor şi creînd personaje al căror destin este în contradicţie cu acţiunile şi dorinţele lor, teatrul lui Sofocle este ultima expresie şi cea mai elevată a

tragediei antice greceşti. Opera: ***Antigona, Electra, Aiax, Oedip rege, Filoctet, Oedip la Colona***.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici (1863 – 1938)

Om de teatru rus. Împreună cu Nemirovici-Dancenco, creează la Moscova, celebrul Teatru de Artă, în anul 1887. Are un rol important în schimbarea mentalităţii actorului, prin atitudinea sa împotriva patetismului şi a declamaţionismului epocii. Propune un nou tip de pregătire a actorului şi, în consecinţă, un nou tip de interpretare, bazat pe adevărul reacţiilor umane, a autenticităţii relaţiilor dintre personaje cît şi a scenografiei, care să reconstituie veridic ambianţa în care acestea trăiesc. Este partizanul unei tehnici de joc, în care actorul să folosească subconştientul ca o componentă a creaţiei sale, la care se adaugă un întreg şir de exerciţii şi studii. Acest adevărat „sistem" este expus în cartea sa ***Munca actorului cu sine însuşi*** (1938), care devine un adevărat manual pentru teatrul european şi american din prima jumătate a secolului XX. Scrie, de asemenea, despre etapele carierei sale de regizor în ***Viaţa mea în artă*** (1924). Contemporan cu Cehov, pune în scenă capodoperele acestuia la Teatrul de Artă.

Ilustraţii

Evoluţia spaţiului teatral antic, de la origini pînă la epoca romană

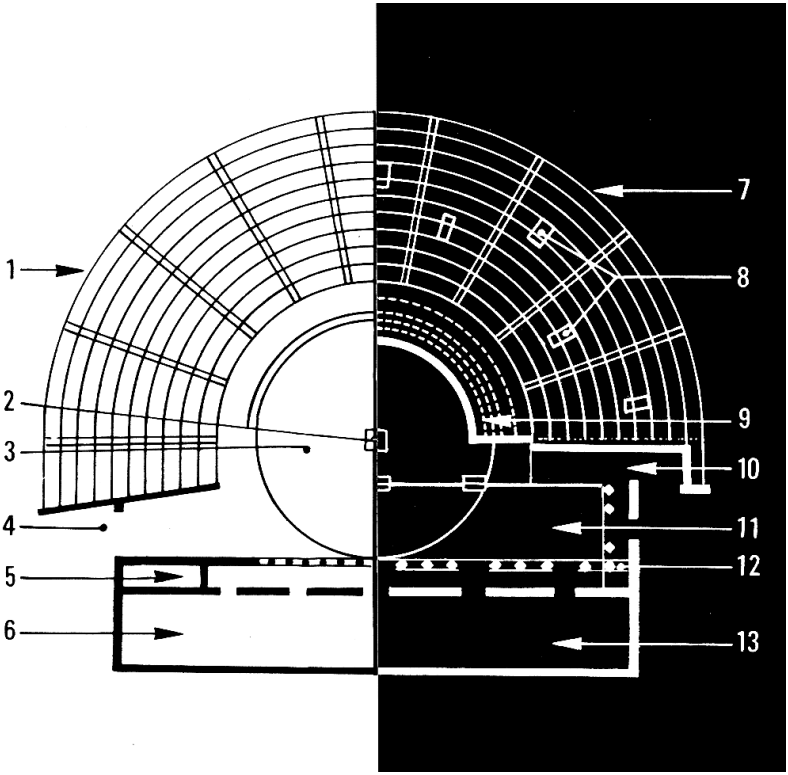
SPAŢIUL TEATRAL ANTIC

Grec

• **Orkestra** este circulară sau în formă de potcoavă.
• Toate construcţiile scenei sînt separate de **orkestra.**
• **Proskeion** (scena) este înalt şi strîmt. Este decorat pînă la şirul de coloane cu panouri de lemn pictate. Fundalul scenei este un decor pictat pe pînză sau pe panouri de lemn.
• **Parodos** (culoarele de acces către **orkestra**) sînt neacoperite.
• **Theatron**-ul este amfiteatrul săpat în panta unei coline. Din această cauză nu are faţadă exterioară.
• Locurile de onoare se găsesc pe rîndurile de jos ale **teatron**-ului.
• Teatrul grec este o construcţie cu caracter religios şi democratic, în care toate locurile sînt la fel de bune.

Roman

• **Orkestra** este doar un semicerc.
• Toate construcţiile scenei sînt legate de **orkestra.**
• Scena (**proscenium**) este largă şi joasă.
• **Proscenium**, sau **pulpitum** este format dintr-un zid cu nişe decorate.
• **Frons scenae** este un zid somptuos din punct de vedere arhitectonic.
• Accesul la **cavea** (locurile din amfiteatru) se face prin deschizături boltite (**vomitoria**).
• **Cavea** (amfiteatrul) era aşezat pe teren plat. De aceea construcţia lui ocaziona o arhitectură somptuoasă de faţade, coloane şi culoare.
• Teatrul roman este un teatru al claselor sociale. De aceea spaţiul pentru spectacol este mult mai redus în favoarea locurilor pentru spectatori. Acestea sînt separate prin parapeţi, în funcţie de grupurile sociale.



Planurile comparate ale unui teatru grec
(partea stîngă)
şi ale unui teatru roman
(partea dreaptă)

1. Theatron; 2. Altarul lui Dionissos (tumulul);
3. Orkestra; 4. Parodos; 5. Proskeion; 6. Skene;
7. Cavea; 8. Vomitoria; 9. Locurile de onoare;
10. Vomitorium principal; 11. Proscenium (pulpitum);
12. Frons scenae; 13. Scena.

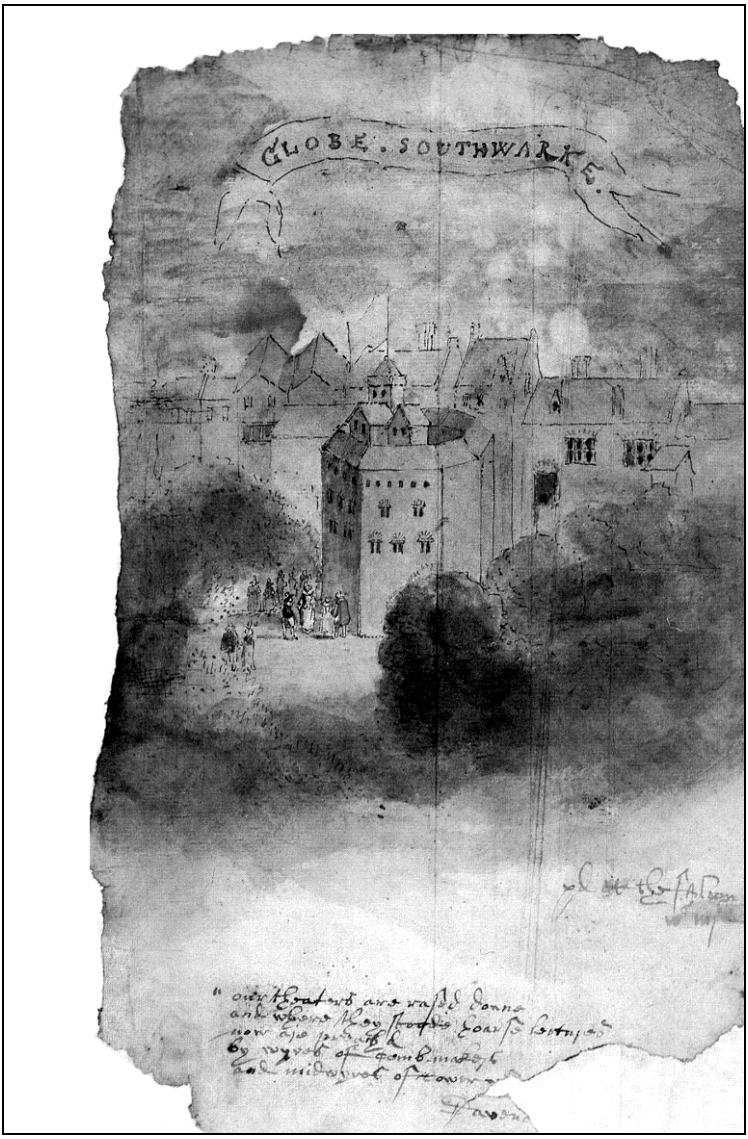
Masca tragediei şi cea a comediei pe un mozaic antic.

Evoluţia măştii de tragedie.
Stînga – mască de teatru grec (sec. V îdH)
Dreapta – mască de teatru roman (sec. I îdH)

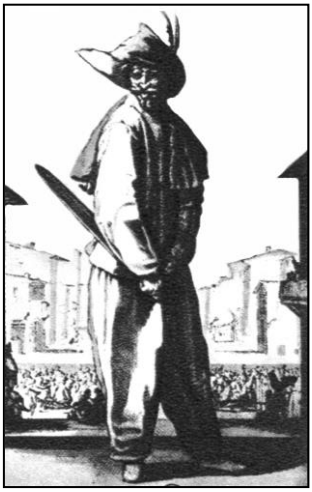
Scenă de comedie (din ediţia ***Terenţiu***, Lyon, 1493)

Decor de tragedie (secolul al XVI-lea)

Teatrul „Swan” din Londra,
în care a jucat şi Shakespeare cu compania sa
în anii 1596 şi 1597



Teatrul GLOBE într-o acuarelă de epocă.

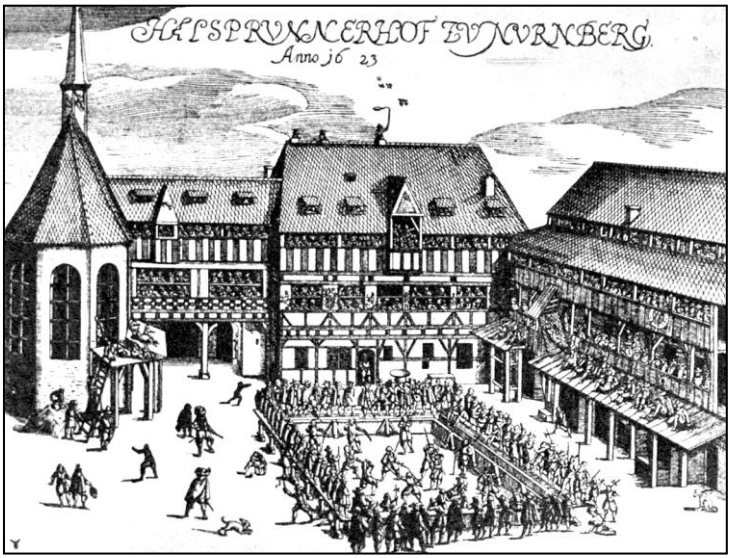


Personaje de commedia dell'arte

Scapino

Pantalone

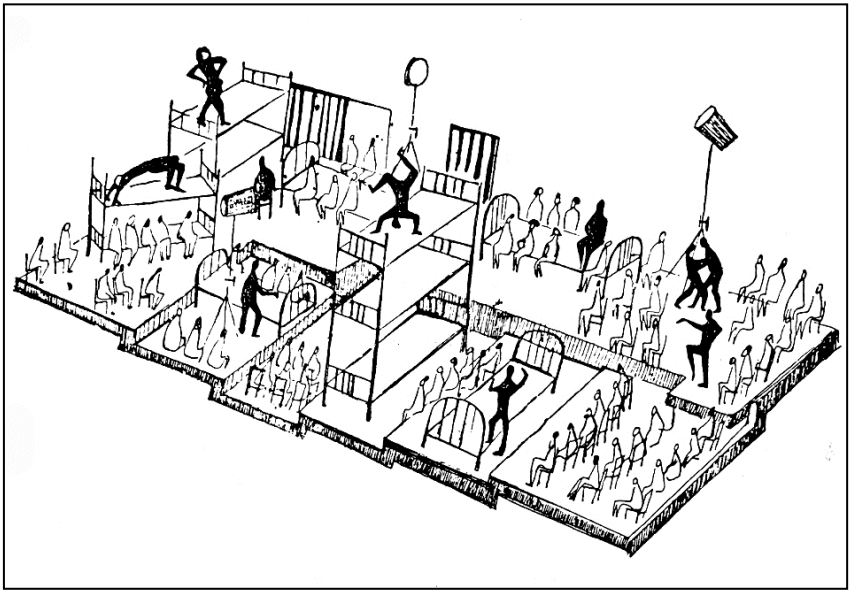
Actori de commedia dell'arte, intrînd în oraş
(gravură de epocă)



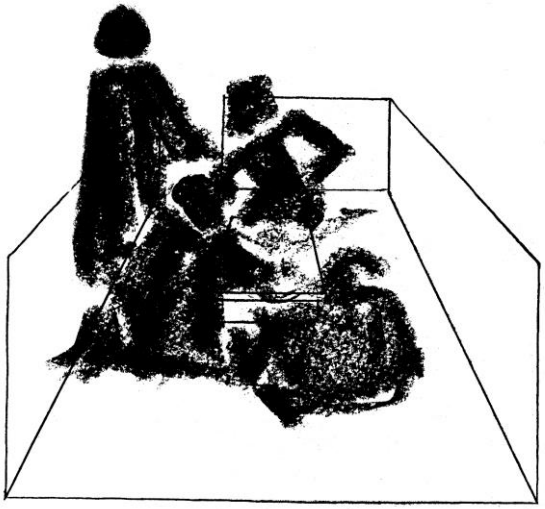
Reprezentaţie a unui mister la Nürnberg, la 1623

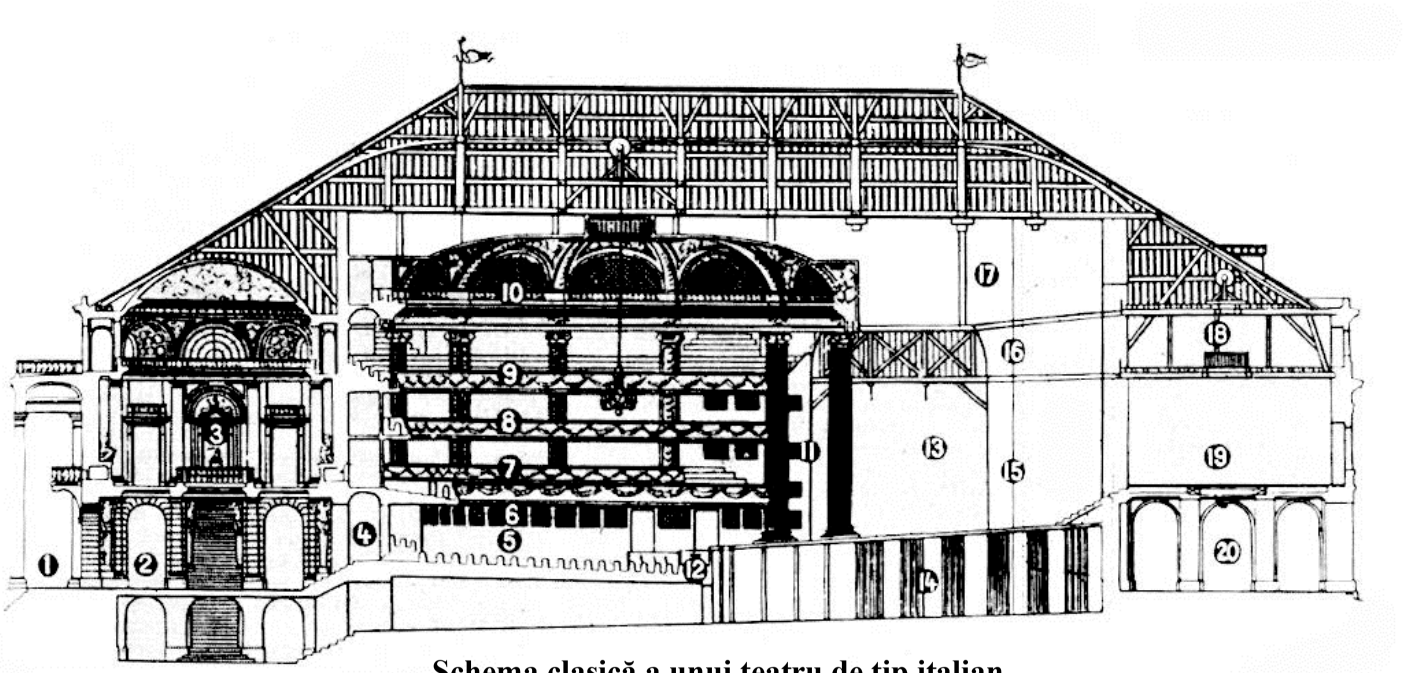
Teatru de umbre **karagöz**

Teatru de umbre chinezesc



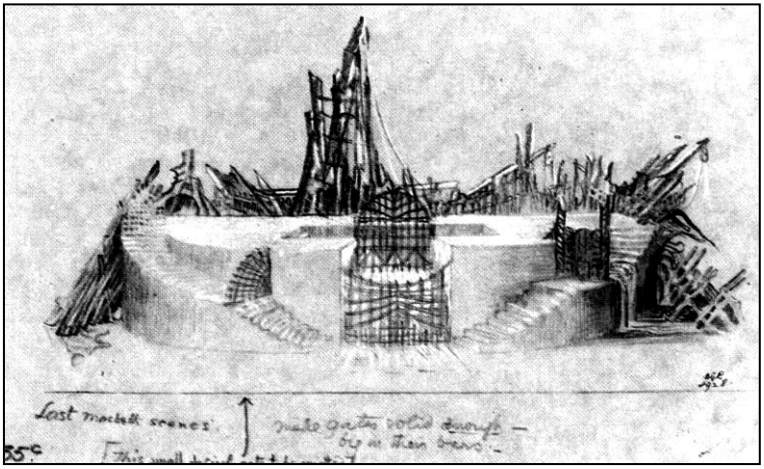
Desene de acţiuni scenice la spectacolele ***Kordian*** şi ***Prinţul constant*** de Jerzy Grotowski



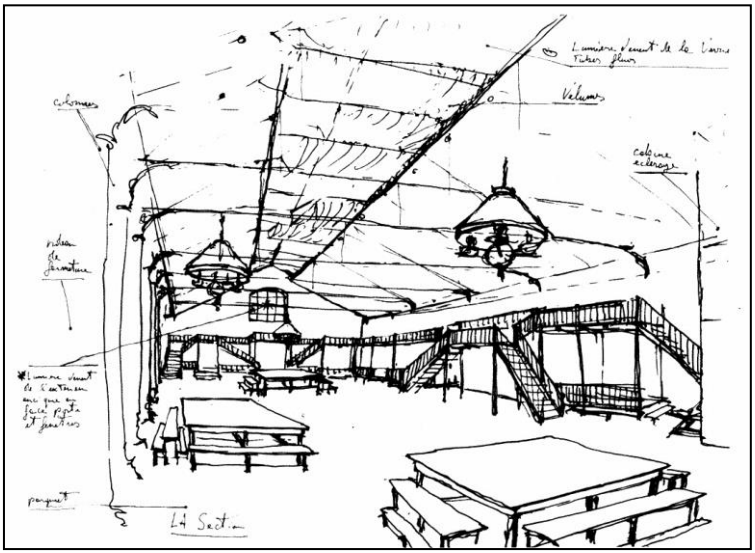


Schema clasică a unui teatru de tip italian

1. Intrare; 2. Hol; 3. Foyer; 4. Holul de acces spre sală; 5. Parterul (sau „fotoliile de orchestră"); 6. Lojă; 7. Primul rînd de balcoane (sau „mezanin"); 8. Al doilea rînd de balcoane; 9. Galerie; 10. A doua galerie (sau „paradisul"); 11. Loja din avanscenă; 12. Fosa de orchestră; 13. Scena; 14. Dedesubtul scenei; 15. Culise; 16. Birourile administrative; 17. Magazii de costume şi accessorii; 18. Cabinele actorilor; 19. Foyerul actorilor, sală de repetiţii; 20. Intrarea actorilor.



Decor desenat de Gordon Craig pentru ***Macbeth***

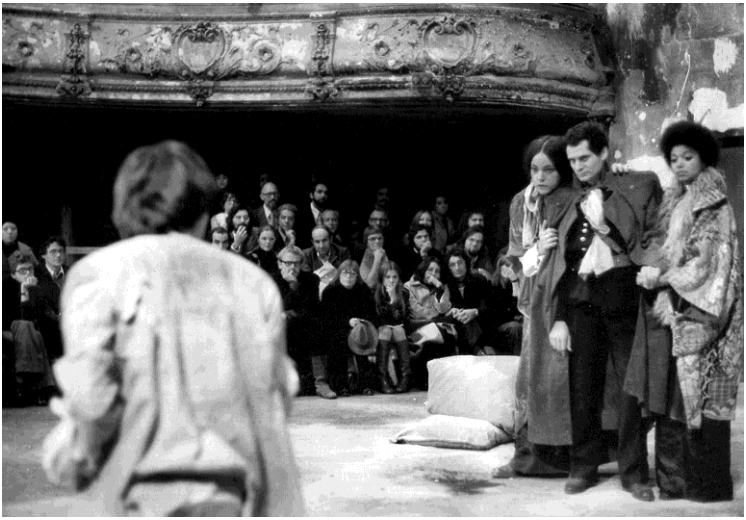


Celebra *La Cartoucherie de Vincennes*, amenajată de Ariane Mnouchkine pentru spectacolul ***1793***, al companiei sale *Théâtre du Soleil*, în anul 1972 (patru mari podiumuri ţin loc de scenă, iar publicul este pretutindeni în marea sală)

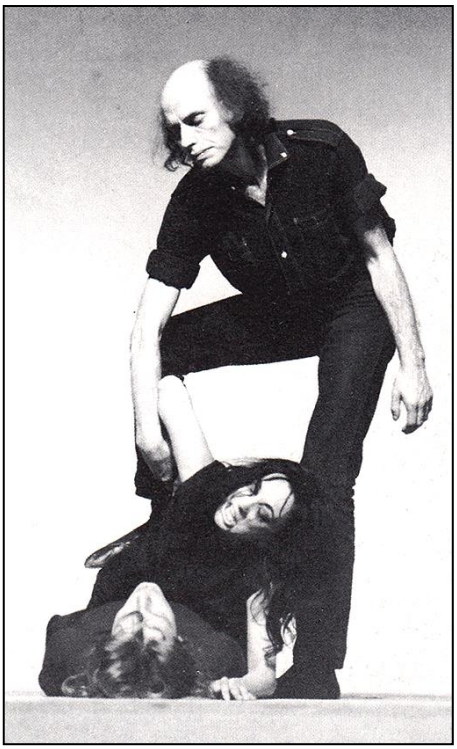
Imagine din spectacolul ***1793*** al companiei *Théâtre du Soleil*, în anul 1972

The withe Horse Butcher, în regia lui Peter Schumann, jucat de Compania Bread and Puppet

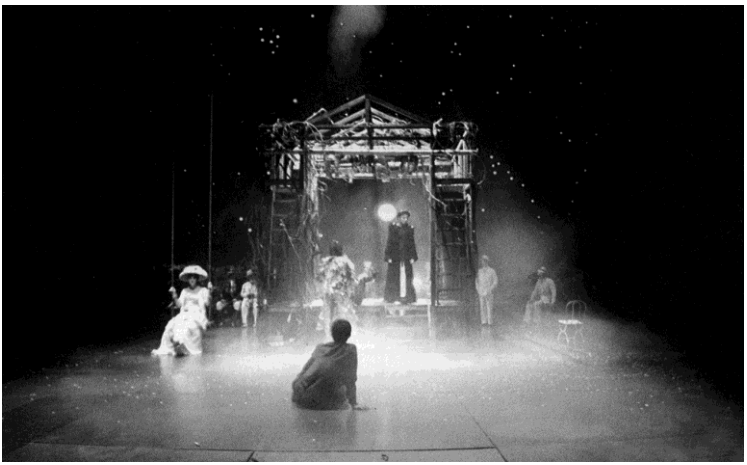
Madeleine Renaud în ***Oh! Les beaux jours*** de Samuel Beckett



Timon din Atena de William Shakespeare la Teatrul
Les Bouffes du Nord, în regia lui Peter Brook



Julian Beck
şi Judith Malina
(Living Theatre)
în ***Antigona***
de Brecht,
după tragedia
lui Sofocle



Pescăruşul de A. P. Cehov, în regia lui Lucian Pintilie la Theatre de la Ville, Paris

Final de spectacol în Curtea de Onoare din Palatul Papilor
la Festivalul de teatru de la Avignon.

Mihai Vasile

Schiţă bio-bibliografică

S-a născut în anul 1951, la 27 noiembrie, într-o comună din Bărăgan. Familia se stabileşte la Ploieşti în anul 1954.

Publică încă din adolescenţă versuri şi proză, expune pictură şi grafică şi, în acelaşi timp, este atras de teatru, unde debutează ca actor încă de la vîrsta de nouă ani.

Debutează cu proză în revista Amfiteatru în anul 1971. În această perioadă publică poezie şi proză în revistele Luceafărul, Ramuri, Vatra, Cronica.

Fondează, în anul 1980, la echinocţiul de toamnă, împreună cu alţi cîţiva tineri intelectuali, Teatrul EQUINOX din Ploieşti, conceput ca un spaţiu de interferenţă a mai multor arte: teatrul, literatura, dansul, filmul, muzica, artele vizuale.

De-a lungul a peste trei decenii de activitate neîntreruptă, a pus în scenă peste 150 de spectacole de teatru, dans, teatru de gest, a realizat mai multe filme (poeme şi eseuri cinematografice, filme documentare).

Este referent-cercetător la Centrul Judeţean de Cultură Prahova (şeful departamentului Teatru-Arte vizuale).

Este profesor de arte dramatice (actorie, scenografie, regie de teatru) şi arte vizuale (artă fotografică, artă cinematografică) la Şcoala de Arte din Ploieşti.

A susţinut mai multe ateliere de teatru în România şi în străinătate.

A conceput pentru Teatrul EQUINOX două mari proiecte-program, care se derulează de mai bine de douăzeci de ani: ***Teatrul mitologiei româneşti*** şi ***Teatrul poeziei***.

A primit mai multe premii şi distincţii pentru unele din spectacolele şi filmele sale, la festivaluri din ţară şi din străinătate.

Are o susţinută activitate publicistică (eseuri şi lucrări de cercetare în domeniile antropologiei teatrale, mitologiei şi tradiţiilor, asupra teatrului şi artelor vizuale în general).

A fost invitatul Guvernului francez, în anul 1997, la un stagiu la Universitatea Lyon Lumière 2, în domeniul antropologiei teatrale. În acest timp a lucrat, împreună cu regizorul Bruno Cohen, la regia spectacolului de operă „Persée" de Jean-Baptiste Lully, de la Festivalul mondial de muzică barocă de la Ambronay şi a susţinut mai multe ateliere de teatru la Paris, Lyon, Grenoble, Valence şi Ambronay.

A publicat: **Mic dicţionar de termeni teatrali** (trei ediţii: 2005, 2008, 2012); **Şaptezeci şi şapte** (poezie şi proză, 2007); **Lecţia de anamneză. Dialoguri despre teatru** (2009); **Albumul România-Prahova** (macheta artistică, fotografiile, tehnoredactarea, trei ediţii: 2007, 2010, 2015), **Sonatele lunii** (proză, 2011). La editurile Libertas şi Mythos, a îngrijit ediţii semnate de Nichita Stănescu, Ion Stratan, Roland Ménard, Dan David, Gheorghe Ene, Mihai Apostol ş.a. A fost redactorul şef al revistelor de cultură **Atelier 21** şi **Orpheus** (2002-2006), iar din anul 2013 este redactorul şef al revistei **Labirint**.

Din anul 2006 este directorul ***Festivalului artelor NICHITA LA ECHINOCŢIU***, care se desfăşoară anual la Ploieşti.

După încetarea activităţii Teatrului EQUINOX, în anul 2013, a înfiinţat, la Ploieşti, Centrul de Cercetare, Documentare şi Practică Teatrală şi Cinematografică MYTHOS.

A expus sub pseudonimul VAMIR artă plastică (grafică, tapiserie, artă monumentală) şi artă fotografică la saloane din România şi străinătate, avînd lucrări în colecţii particulare din România, Franţa, Belgia, Statele Unite ale Americii şi Canada.

Index de termeni

A

Absurd (Teatrul absurdului)
Act
Actor
Alexandrin
Aliteraţie
Anatema creştină
Antagonist
Antic (teatru)
Anti-erou
Antract
Apolinic şi dionisiac
Arhetip
Arlechin
Arlechinadă
Arlechino
Aparté
Armonie
Arab (teatru)
Asonanţă
Aşteptare
Autor dramatic
Avanscenă

B

Baroc
Buf
Bulevard (Teatru de bulevard)
Bunraku
Burlesc
Butaforie
Butho

C

Cabotin

Cabotinism
Canava
Captatio benevolentiae
Caracter
Casting
Catharsis
Ceremonial
Cînt
Choreia
Comedie
Comedie „comică”
Comedie de capă şi spadă
Comedie de intrigă
Comedie de caracter
Comedie „serioasă”
Commedia dell’arte.
Comedia histrionilor
Comedie muzicală
Companie de teatru
Compoziţie
Conflict
Context
Convenţie
Convenţie teatrală
Coregrafie
Corifeu
Corul dramatic
Costum
Culisă

D

Dans-teatru (teatru-dans)
Declamaţie
Declamativ
Decor
Deghizare
Deus ex machina
Dialog
Discurs

Distanţare
Distribuţie
Ditiramb
Doctorul
Docu-dramă
Dramatis personae
Dramaturg
Dramaturgie
Dramă

E

Elisabetană (Epoca Elisabetană)
Elocuţiune
Epilog
Epoca Elisabetană
Episod
Eponim
Erou
Eufonie
Euritmie
Exod
Expresie corporală

F

Farsă
Feerie
Fictivul
Ficţiune
Figură de stil
Fosă de orchestră

G

Galerie
Grimă
Grotesc
The Globe

H

Happening

I

Iluzie
Imaginaţie
Imagine artistică
Imprecaţie
Improvizaţie
Indian (Teatrul indian)
Indicaţie scenică
Inspiraţie
Interpret
Interpretare
Intrigă

Î

Încurcătură

J

Joc

K

Kabuki
Karagöz
Kathakali
Katharsis
Kitsch
Kyogen

L

Laitmotiv
Liturghia
Ludic

M

Maccus şi Baccus
Machiaj
Marionetă
Mască
Medieval (Teatru medieval)
Melodramă
Mimă
Mimul alb
Mimesis
Mimodramă
Mit
Mister
Mînuire
Modernism
Monodie
Monodramă
Monolog
Motiv
Muzică de scenă

N

Naraţiune
Naturalism
Nō (Teatrul Nō)

O

Obiect
Operă
Operă bufă
Operetă
Oratoriu
Orator
Oratorie
Oriental (Teatrul oriental)

P

Pantalone
Pantomimă
Papier mâché
Paradă
Parodie
Patetic
Patos
Păpuşi (teatrul de păpuşi)
Pedrolino
Performance
Peripeţii
Personaj
Pierrot
Plăcerea
Polifonie
Poveste
Practicabil
Proiector
Prolog
Proscenium
Protagonist
Psihodramă
Public
Pulcinella

Q

Quiproquo

R

Ramayana
Rampă
Receptare
Recitativ
Redundanţă
Reflectare
Reflector

Regie
Regizor
Repertoriu
Replică
Reprezentare
Reprezentaţie
Retorică
Ritual
Rol

S

Satiră
Sărbătorile populare
Scapino
Scenariu
Scenă
Scenografie
Scriere dramatică
Semn
Solilocviu
Spaţiu luminos
Spaţiu scenic
Spaţiu sonor
Spaţiu teatral
Spectacol
Spot
Subtext
Sufleur
Suspans

T

Tablou
Tablou viu (vivant)
Tazyeh
Teatralitate
Teatrologie
Teatru
Teatrul absurdului

Teatrul de bulevard
Teatrul de păpuşi japonez
Teatrul de umbre
Teatrul indian
Teatru în teatru
Teatrul medieval
Teatrul oriental
Tendinţele secolului XX
Thespis
Tip
Tiradă
Tragedie
Tragi-comedie
Tramă
Transfigurare
Travestire

U

Unitatea de acţiune
Unitatea de loc
Unitatea de timp

V

Varietăţi (Spectacol de varietăţi, Varieteu)
Vodevil

Bibliografie selectivă

• Banu Georges, ***L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon.*** Paris, Gallimard, 1993
• Banu, George, ***Teatrul memoriei.*** Bucureşti, Univers, 1993
• Baty, Gaston şi Chavance René, ***Viaţa artei teatrale de la începuturi pînă în zilele noastre.*** Bucureşti, Meridiane, 1969
• Berlogea, Ileana, ***Teatrul medieval european***. Bucureşti, Meridiane, 1970
• Buzoianu, Cătălina, ***Novele teatrale***. Bucureşti, Meridiane, 1987
• ***Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX***. Bucureşti, Minerva, 1973
• ***Dicţionar de estetică generală***. Bucureşti, Ed. Politică, 1972
• Elvin, B., ***Teatrul şi interogaţia tragică***. Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1969
• Huizinga, Johan, ***Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii***. Bucureşti, Univers, 1977
• Pandolfi, Vito, ***Istoria Teatrului Universal***. Bucureşti, Meridiane, 1971
• Petrescu, Camil, ***Modalitatea estetică a teatrului***. Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1971
• Larthomas, Pierre, ***Le langage dramatique***. Paris, PUF, 1997
• Zamfirescu, Ion, ***Istoria universală a teatrului***. Vol. 1. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958
• Zamfirescu, Ion, ***Istoria universală a teatrului***. Vol. 2. Bucureşti, E.L.U., 1966
• Zamfirescu, Ion, ***Istoria universală a teatrului***. Vol. 3. Bucureşti, E.L.U., 1966
• Zamfirescu, Ion, ***Panorama dramaturgiei universale*** Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1973
• ***Le théâtre***, Paris, Bordas, 1995

Cuprins

• Codul de procedură teatrală (M. Ghiţă-Mateucă) / pag. 5
• Argumentul primei ediţii / pag. 9
• Mic dicţionar de termeni teatrali / pag. 11
• Cîteva biografii / pag. 134
• Ilustraţii / pag. 146
• Mihai Vasile (schiţă bio-bibliografică) / pag. 163
• Index de termeni / pag. 165
• Bibliografie selectivă / pag. 175